CAHIERS DU CINÉMA



139 **HOWARD HAWKS** 139

NOTRE COUVERTURE

John Wayne et Elsa Martinelli dans **HATARI !** de Howard Hawks. Cette scène ne figure plus dans la copie projetée *en France* **(Paramount)**

Par suite du manque de place, nous reportons au mois prochain le compte rendu du Festival de Tours.

Ne manquez pas de prendre page 57 **LE CONSEIL DES DIX**

Cahiers du Cinéma

JANVIER 1963 TOME XXIV. — N° 139

SOMMAIRE

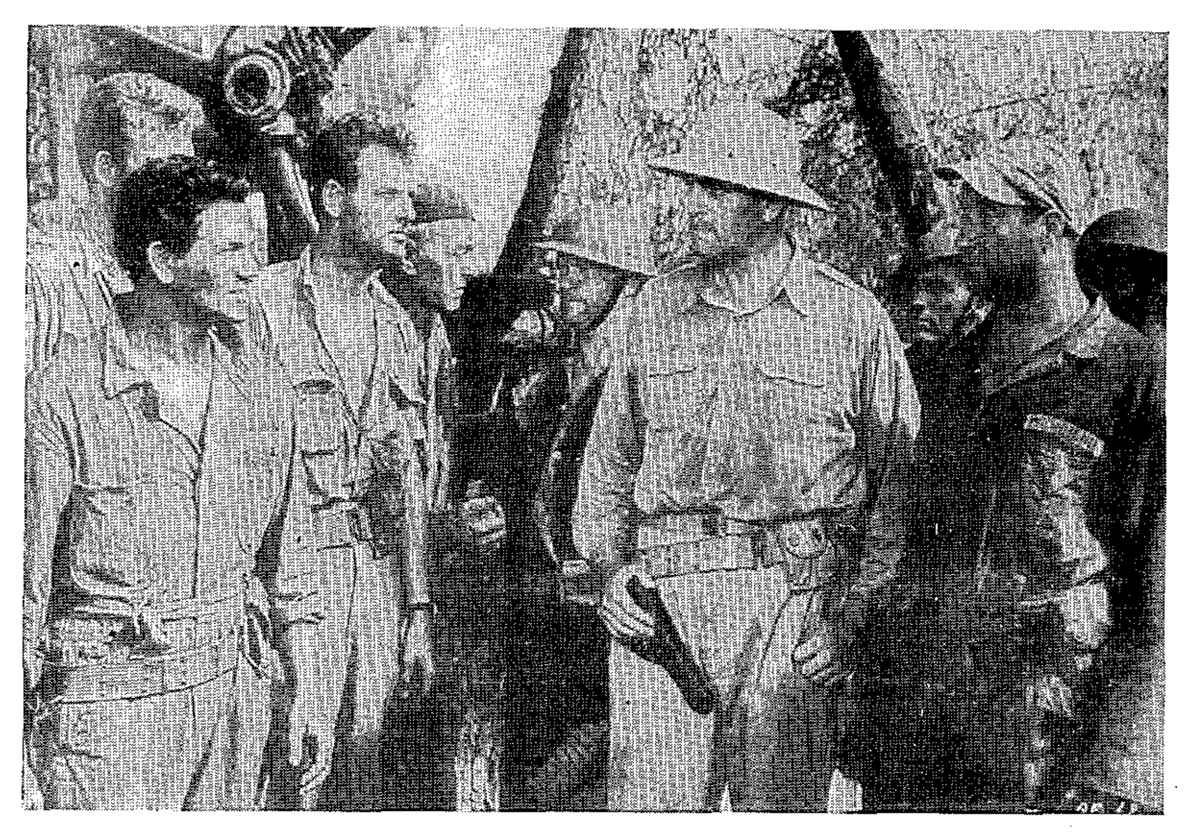
HOWARD HAWKS

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma

Rédacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer

146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38



John Garfield, Gig Young, Harry Carey, Moroni Olsen (la main sur le revolver) et George Tobias (Weinberg) dans *Air Force.*

HAWKS HOMME MODERNE

par Henri Langlois

A Girl in Every Port fut, paraît-il, la révélation de la saison Hawks au Museum of Modern Art de New York.

Ainsi pour le tout New York de 1962, Louise Brooks surgissait soudain sur son estrade avec le visage du Siècle, comme jadis devant les spectateurs du cinéma des Ursulines.

Car pour Paris *A Girl in Every Port,* par contre, est un événement qui survint dans la saison 1928.

C'était encore le Paris des Montparnos et de Picasso, celui des surréalistes et du Septième Art, de Diaghilev, des « Soirées de Paris », des « Six », de Gertrude Stein, des chefs-d'œuvre de Brancusi...

Et c'est pourquoi, il y a quelques années, un soir de confidence, Blaise Cendrars n'hésitait pas à dire qu'il situait *A Girl in Every Port* à l'apparition du cinéma contemporain.

Pour le Paris de 1928, qui rejetait l'expressionnisme, *A Girl in Every port* est un film conçu au présent, s'identifie au refus du passé.

Le regarder, c'est regarder face à soi, face à l'avenir qui mène à travers *Scarface au cinéma de notre temps.*

*
**

Homme moderne, Hawks l'*est* totalement.

Ce qui frappe aujourd'hui dans ce long regard jeté sur l'ensemble de ses œuvres, c'est à quel point le cinéma de Hawks devance celui de son temps.

Plus exactement, — comme l'art cinématographique est généralement en décalage sur les grands courants de l'art contemporain — c'est à quel point l'art de Hawks est à l'heure ; par là même, à la pointe des mouvements de l'art.

L'art qu'il a créé est celui d'une Amérique qui s'est révélée aujourd'hui et qui était, mais dont le devenir était encore en puissance.

Ainsi, cinq ans avant l'apparition de la première construction moderne dans les rues de New York, 53ème Rue — quinze ans avant l'apparition des premiers gratte-ciel modernes qui ont transformé Manhattan, — Hawks, comme Gropius, conçoit ses films comme on conçoit des machines à écrire, un moteur, des ponts.

C'est pourquoi, aujourd'hui où l'Amérique a pris le visage de Hawks, ses anciens films comme *La Foule hurle* ont tant frappé à la Télévision.

Dans ces films oubliés de la Warner, New York et l'Amérique furent tout surpris de s'y reconnaître, tant ils sont à l'image d'aujourd'hui.

C'est ce qui a fait écrire que Hawks est le plus américain des cinéastes.

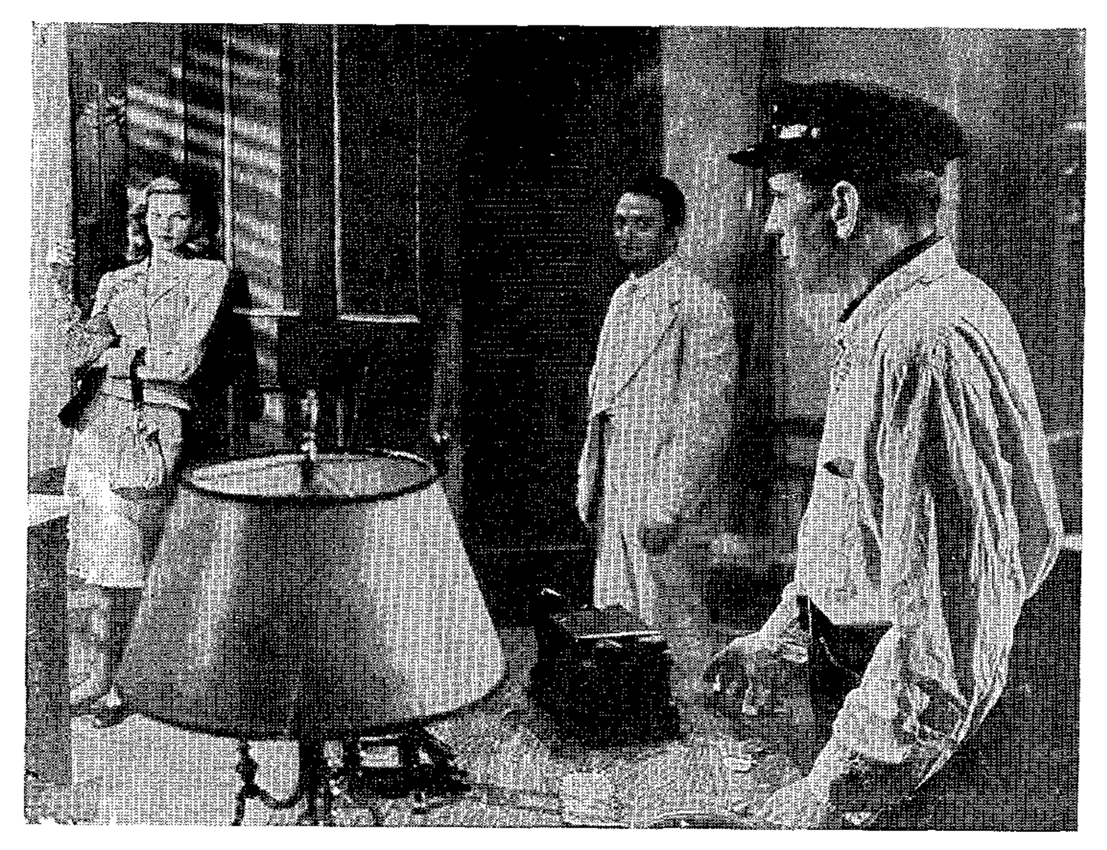
Américain, il l'est, certes, non pas plus qu'un Griffith, qu'un Vidor, mais son œuvre, dans son esprit comme dans sa physionomie, est née de l'Amérique contemporaine et se découvre être la seule avec laquelle celle-ci puisse le mieux s'identifier et *totalement*, dans notre admiration comme dans notre critique :

« *...ce film n'a aucun rapport avec mes œuvres... Cela ne m'intéressait pas de le tourner, mais j'y étais obligé par contrat... Il fut réalisé aussitôt après* L'Aurore *de Murnau qui introduisait le style allemand à Hollywood... On aimait cela, pas moi... J'ai toujours eu une tournure d'esprit orientée vers la mécanique, aussi ai-je essayé des tas de moyens mécaniques pour m'en détourner après... Maintenant, ma caméra demeure à la hauteur de l'œil... J'utilise le travail de caméra le plus simple du monde...* »

Que d'excuses pour trois ou quatre plans concédés à la Fox dans *Paid To Love* qui devance Lubitsch.

Faut-il qu'il lui en ait pesé.

Ainsi, à l'heure où Paris rejetait l'expressionnisme, au moment même où Babelsberg subjuguait les Etats-Unis et Hollywood, Hawks le rejetait et pour les mêmes motifs, parce qu'il était contraire à la discipline des temps nouveaux.



Lauren Bacall, Marcel Dalio et Humphrey Bogart dans *To Have and Have Not.*

Curieusement, *A Girl in Every Port*, si nouveau pour les contemporains, l'est aujourd'hui beaucoup moins que *Fig Leaves* où l'art de Hawks se révèle et s'annonce en toute liberté.

Mais *Fig Leaves* était alors un film trop neuf pour que les contemporains n'en soient pas aveuglés.

Avec l'avènement du film sonore, se posa le problème de la construction cinématographique en fonction du parlant, du découpage des dialogues en fonction du mouvement.

Une dramaturgie nouvelle allait naître, elle restait à découvrir, à explorer, à établir.

Hawks s'y attela de front, sans tricher.

Il se place aussitôt au cœur du problème : la construction dramatique cinématographique en fonction du rôle que tiennent, dans l'existence, la parole et le son.

De *Dawn Patrol* à *Ceiling Zero*, Hawks ne se préoccupe que de cette construction, donc des volumes et des lignes, il est le Le Corbusier du cinéma parlant.

Ses œuvres ont alors une *nudité quasi abstraite*, — faites comme de béton.

L'essentiel. La vérité des dialogues, la vérité des situations, la vérité des sujets, des milieux, des êtres, une dramaturgie qui naît d'un emboîtement de faits, de parlers, de bruits, de mouvements, de situations, comme on monte un moteur. Aucun superflu, aucune halte, aucun méandre, aucune chair, mais quelle progression dans cette conquête jusqu'à *Ceiling Zero où tout est accompli*, et qui est à l'opposé du théâtre filmé, sauf pour ceux qui, pour en avoir trop bénéficié et s'y être accoutumés, n'en voient plus l'originalité et l'extraordinaire réussite.

— Le dialogue : ce que l'on dit, ce que l'on est, ce que l'on fait. Comme il insiste sur le dialogue et sur le parler. Sur la signification du dialogue, la cons*truction du dialogue*, le débit du dialogue.

« *...non cela ne vient pas du montage, cela vient du dialogue, directement écrit* comme une *conversation réelle...* »

« *...Ce qu'il faut c'est entendre les choses essentielles.* »

« *...Si j'ai une scène à tourner que j'estime intéressante, j'ai tout intérêt à la tourner dans le rythme le plus rapide possible...* »

Au milieu de ces films d'hommes, une exception :

Twentieth Century, tout illuminé du rayonnement de la féminité de Carole Lombard, et cela suffit. Grâce à cela tout s'équilibre, tout devient vie, dans le tracé d'un découpage où le dialogue s'est fait cinéma.

La période marquée par *Scarface* touche à sa fin.

Un court arrêt en 1937.

L'explosion de *Bringing Up Baby*.

Et soudain, en 1939, ce soir là au Marivaux où l'on projetait *Seuls les anges ont des ailes*, un charme renaissait, cet envoûtement qui tenait du sommeil, qui semblait perdu depuis l'avènement de la parole.

Du cinéma, maîtrisé à nouveau, renaissait la magie. Et, avec elle, Hawks retrouvait cette liberté totale qui le délivrait de toute pesanteur. Déjà s'annonçaient le chatoiement, les reflets, le merveilleux de *Red River* et de *Big Sky*.

De *Dawn Patrol* à *Only Angels Have Wings* : le cercle est fermé.

Encore un exercice de style, comme pour le plaisir de se donner une gageure à soi-même, *His Girl Friday*.

Et voici les grands chefs-d'œuvre.

Hawks n'est plus que lui-même, comme jadis, à ses débuts, au temps du muet.

Une même arabesque et cet art de faire naître d'un rien le merveilleux de la vie.

L'âge du béton est dépassé. *To Have and Have Not*, *The Big Sleep*, dérobent leur force logique derrière le miroitement d'un art dense et translucide comme l'extraordinaire poussée végétale du nouveau New York.

L'art constructiviste, quasi abstrait, de Hawks se fait couleur.

Plus dépouillé — et parce qu'il est en couleurs — *Rio Bravo* est une construction de mouvements psychologiques.

Toute l'intelligence de Hawks se confirme et s'impose dans *Land of the Pharaohs*, le seul film à grande mise en scène qui ait un style, une rigueur et des beautés plastiques dont on avait perdu la notion depuis longtemps.

Henri LANGLOIS.

FILMOGRAPHIE COMMENTÉE DE HOWARD HAWKS



Howard Hawks et son fils, pendant le tournage d'**Hatari.**

Nous avons publié, dans notre numéro 56 (février 1956), un entretien avec Howard Hawks, suivi d'une filmographie. Ce numéro est actuellement épuisé. L' « *hommage* » *récent de la Cinémathèque, et la plaquette éditée par le Musée d'Art Moderne de New York nous ont permis de présenter à nos lecteurs un nouvel ensemble différemment conçu. Le générique de chaque film y est suivi d'un résumé de l'action et de deux sortes (sauf exceptions) de commentaires : par l'auteur et par nous-mêmes. Ce travail ne fera pas double emploi avec le précédent. En effet, notre première filmographie comportait un certain nombre de lacunes que nous avons maintenant comblées. D'autre part, ces nouveaux propos, recueillis par notre confrère new-yorkais Peter Bogdanovich, ne recoupent qu'à de rares moments (par exemple la célèbre formule de la* « *caméra à hauteur d'œil* »*) ceux de l'entretien avec Becker, Rivette et Truffaut. Bien que répondant ici à des questions d'ordre moins général que n'avaient été les nôtres, Howard Hawks apparaît encore comme le cinéaste américain qui (Welles, peut-être, excepté) sait le mieux parler de son art, et cela, sans hausser le ton le moins du monde. Face à cette royale simplicité, à cette vraie modestie, l'amphigouri — hé oui ! — de nos propres commentaires ne manquera pas de détonner. Mais c'est notre modestie à nous que de n'oser aborder Hawks sans précautions ni ambages. Sa flamme est de celles où se brûlerait une approche trop directe. Il est difficile de ne pas parler difficilement des films* « *faciles* »*. Il faut éclaircir* Marienbad*, obscurcir* Rio Bravo*.*

DEBUTS

Howard Winchester Hawks est né à Goshen (*Indiana*), le 30 mai 1896. Durant sa jeunesse, ses parents l'emmènent, lui et ses deux frères, Kenneth et William, en Californie. C'est dans l'Est, au collège de Phillips Exeter et à l'université de Cornell, que Howard sera envoyé ensuite, pour y parfaire son éducation. Il travaille pendant les vacances, comme accessoiriste, aux studios « Famous Players-Lasky » (actuellement la Paramount), et devient sous-lieutenant de l'armée de l'air, lors de la première guerre mondiale. (Ses frères ont travaillé aussi dans le cinéma. Kenneth mourut dans un accident d'avion, après avoir réalisé *Masked Emotions* et *Big Time*. William a produit *The Tall Men* (*Les Implacables*) (1955), vaguement inspiré de *Red River*, et *The Last Wagon* (*La Dernière Caravane*) (1956), entre autres.)

De seize à vingt et un ans, Hawks gagne sa vie comme pilote de voitures de course; il en construit lui-même deux, ainsi qu'un ou deux avions. Pendant environ deux ans, de 1922 à 1924, il s'occupe de la production indépendante et du financement d'un certain nombre de films (v. ci-dessous). Il se consacre également à la réalisation de comédies en deux bobines. Ensuite, pendant deux ans, il dirige le « département-scénarios » de la Paramount ; il écrit — ou collabore à la rédaction de — quarante ou cinquante films, dont *Quicksands* (1923), *Tiger Love* (1924) et *The Dressmaker from Paris* (1925). Bien que les génériques n'en fassent pas souvent mention, Hawks a travaillé à tous les scénarios des films qu'il a réalisés.

En 1925, il est engagé comme metteur en scène sous contrat par William Fox, et réalise son premier film.

PRODUCTIONS

Entre 1922 et 1924, Hawks produit, en indépendant, de nombreux films de divers réalisateurs, parmi lesquels Allan Dwan, Marshall Neilan et Allen Holubar.

Plus tard, il produira les films de ses collaborateurs : Richard Rosson (*Corvette K-225*), qui fut son assistant pour de nombreux films, et à qui il déclare avoir voulu donner une chance ; et Christian Nyby (*The Thing from Another World*), le monteur de *To Have and Have Not*, *The Big Sleep*, *Red River*, et *The Big Sky*.

SCENARIOS

Entre 1924 et 1926, il s'occupe du département « story » de la Paramount, où il écrit (ou contribue à l'élaboration de) près de 40 films, parmi lesquels :

1924 — TIGER LOVE (Famous Players-Lasky Corp. — Paramount. *Prod.* : Adolph Zukor, Jesse L. Lasky. *Réal.* : George Melford. *Sc.* : Howard Hawks, d'après « El Gato Montes », de Manuel Penella. *Adapt.* : Julie Hern.

1925 — THE DRESSMAKER FROM PARIS (Famous Players-Lasky Corp. — Paramount). *Prod.* : Adolph Zukor, Joseph L. Lasky. *Réal.* : Paul Bern. *Sc.* : Adelaïde Heilbron, d'après Howard Hawks et Adelaïde Heilbron.

1927 — QUICKSANDS (Afgar Corp. — Paramount). *Réal.* : Jack Conway. *Sc.* : Howard Hawks. *Int.* : Richard Dix.

Mentionnons aussi, avec réserves :

1927 — DRAME VÉCU (titre français) (William Fox). *Réal.* : Chester Bennett. *Sujet* : Howard Hawks. *Int.* : Pauline Starke, Johnie Walker, Chester Rockliffes.

VERSIONS FRANÇAISES

1932 — LA FOULE HURLE (Warner Bros.), Coproduction France-Allemagne-U.S.A., tournée à Berlin. *Réal.* : Jean Daumery. *Int.* : Hélène Perdrière, Francine Mussey, Hélène Frederique, Frank O'Neil, Sergius, Jean Gabin.

1933 — CRIMINEL (Productions Forrester - Parent). *Réal.* : Jacques Forrester. *Dial.* : Jean-José Frappa. *Ph.* : Riccioni et Dantan. *Mus.* : H. de Bozi. *Déc.* : Lauer. Tourné aux Studios de Billancourt. *Int.* : Harry Baur (*Brady*), Jean Servais, Hélène Perdrière (*Mary Brady*), Pauline Carton, Mille Joyce, Daniel Mendaille, Arvel, Robert Graham, Gaubens.

REMAKES

1938 — THE DAWN PATROL (Warner Bros.). *Réal.* : Edmund Goulding. *Sc.* : Seton I. Miller, Dan Totheroh. *Int.* : Errol Flynn, David Niven.

1939 — INDIANAPOLIS SPEEDWAY (Warner Bros.). *Réal.* : Lloyd Bacon. *Sc.* : Sig Herzig, Wally Klein, d'après *The Crowd Roars*, de Howard Hawks.

1950 — THE BREAKING POINT (Warner Bros.). *Réal.* : Michael Curtiz. *Sc.* : Ranald McDougall, d'après « To Have and Have Not », d'Ernest Hemingway. *Ph.* : Ted McCord. *Int.* : John Garfield, Patricia Neal, Juano Hernandez, Ed. Ryan, Phyllis Thaxter.

1958 — THE GUN RUNNERS (United Artists). *Réal.* : Don Siegel. *Sc.* : Geoffrey Homes, d'après « To Have and Have Not », d'Ernest Hemingway. *Int.* : Audie Murphy, Patricia Owens, Everett Sloan, Jack Elam.

THE ROAD TO GLORY

1926 — THE ROAD TO GLORY (L'OMBRE QUI DESCEND) (William Fox), 5 600 ft.
Sc. : L. G. Rigby, d'après Howard Hawks. *Ph.* : Joseph August (teinté). *Int.* : May McAvoy, Rockliffe Fellows, Leslie Fenton, Ford Sterling.

Drame sur les réactions d'une jeune fille qui devient aveugle. Le film n'a aucun rapport avec l'ouvrage du même titre tourné par Hawks en 1936 :

« *Je n'étais pas dans un très bon état d'esprit, et j'écrivis une complète tragédie. On m'expliqua que ce n'était pas ce que les spectateurs voulaient voir, aussi, dans mon film suivant, ai-je changé de registre.* »

FIG LEAVES

1926 — FIG LEAVES (SA MAJESTÉ LA FEMME) (William Fox), 6 498 ft.
Prod. : Howard Hawks. *Sc.* : Hope Loring, Louis D. Lighton, d'après Howard Hawks. *Ph.* : Joseph August (deux séquences en couleur par Technicolor). *Déc.* : William S. Darling, William Cameron Menzies. *Cost.* : Adrian. *Mont.* : Rose Smith. *Intertitres* : Malcolm Stuart Boylan.
Int. : George O'Brien (*Adam Smith*), Olive Borden (*Eve Smith*), André de Béranger (*Josef André*), Phyllis Haver (*Alice Atkins*), Heine Conklin (*ami d'Adam*), William Austin (*assistant d'André*).

Résumé : Adam et Eve sont dans leur petit paradis. Eve a besoin de se vêtir. Ne sachant comment faire, elle demande conseil au serpent, sa meilleure amie, et passe au XXe siècle : là, selon les recommandations de son amie, elle exige de l'argent de son mari, se dispute avec lui, sort dans la rue, se fait renverser par la voiture du plus grand couturier (français...) de New York : André. Celui-ci, animé par la passion de créer des robes sur de toujours nouvelles silhouettes, l'engage comme mannequin, après un après-midi de rêve où elle inspire les plus somptueuses toilettes au couturier. Le jour de la présentation de la collection arrive : elle doit participer au défilé des mannequins. Cependant son mari, pour se réconcilier avec elle, désire lui faire un cadeau : il assiste à la présentation des modèles chez André, reconnaît sa femme, se fâche, récupère Eve, et c'est le retour au paradis, où, de nouveau, la question cruciale se pose : Eve n'a plus rien à se mettre.

« *J'ai simplement essayé de dire que les gens n'ont guère changé et qu'ils sont les mêmes aujourd'hui.* »

Moins que les séquences préhistoriques, traitées pourtant avec beaucoup de recul et d'ironie, moins aussi que les astuces d'une construction déjà impitoyable, ce qui nous retiendra ici, comme déjà spécifique de la création de Hawks, c'est, en dehors d'une direction d'acteurs déjà totalement maîtrisée, le rapport du vécu et du rêvé, du créé et de la création, la relation entre la mise en scène hawksienne et ce qu'elle met en scène : une autre mise en scène.

En effet, quand Eve, conseillée et « dirigée » par son amie, et quand Adam, « répétant » les directives du sien, se jouent mutuellement leur propre rôle de femme avide de toilettes et de mari intransigeant, il y a déjà mise en scène de personnages qui s'imposent chacun leur mise en scène.

Mais quand, par le même miracle que dans *Sergent York*, le rêve d'Eve devient réalité et se vit, quand elle est renversée par la voiture du grand couturier, puis traînée et ballottée de salon en salon, puis déshabillée, coiffée, enlacée de tissus, vêtue et dévêtue dans le même après-midi des plus somptueuses et effarantes toilettes début de siècle (les parties d'essayage étaient en technicolor



Olive Borden dans **Fig Leaves**.

de l'époque : il n'en subsiste qu'un frisson de la lumière, un *chatoiement* des tissus, un frémissement des ombres, un trouble de la vision qui entraîne mannequins et robes, tentures et gestes dans le même tourbillon, dans un scintillement de toutes les apparences qui deviennent ainsi émanations, auréoles des êtres), quand, enfin, Eve est livrée au magicien, au couturier qui l'épuise, jamais satisfait, toujours recommençant, animé d'éclairs et d'inspirations, jusqu'au moment où il parvient à créer, sur la femme qui l'a inspiré et qu'il a brisée, la forme ultime, la robe de collection, nul doute alors que Hawks ne se soit passionné pour *cette délirante mise en* scène, pour cette création perpétuellement renouvelée et avide d'absolu, et que, tout en en soulignant les démesures et les ridicules, il ne soit devenu lui-même le metteur en scène supérieur, l'ordonnateur, dont le couturier n'est que l'agent, de cette démente fête des sens et des yeux.

Déjà apparaît donc cette clé de l'art hawksien : le sens de la création de Hawks est dans la vie qu'il met en scène, dans cette fusion entre vie et art, au moment où mise en scène filmée et mise en scène filmante ne sont plus qu'un même élan en lui-même accompli. — J.-L. C.

THE CRADLE SNATCHERS

1927 — THE CRADLE SNATCHERS (SI NOS MARIS S'AMUSENT) (William Fox), 6 282 ft.

Sc. : Sarah Y. Mason, d'après la pièce de Russell Medcraft et Norma Mitchell. *Ph. :* L. William O'Connell.

Int. : Arthur Lake, Nick Stuart, Sally Eilers, Louise Fazenda, Ethel Wales, Joseph Striker, Dorothy Phillips, Arthur Walis, J. Farrel McDonald.

Adapté d'un succès de l'époque, le film se signale, selon Hawks, par un rythme ultra-rapide, comme dans ses comédies du parlant.

PAID TO LOVE

1927 — PAID TO LOVE (PRINCE SANS AMOUR) (William Fox), 6 888 ft.

Prod. : Howard Hawks. *Sc. :* William M. Conselman, Seton I. Miller, d'après un récit de Harry Carr. *Ph. :* L. William O'Connel. *Déc. :* William S. Darling. *Mont. :* Ralph Dixon. *Intertitres :* Malcolm Stuart Boylan.

Int. : Virginia Valli (*Dolorès*), George O'Brien (*Prince Michael*), William Powell (*Prince Eric*), J. Farrel Mc Donald.

Résumé : Le roi d'un minuscule royaume européen attend, vers 1920, très impatiemment, l'arrivée d'un financier américain qui doit renflouer les finances de l'état. Le banquier n'accepte qu'à la condition que le prince héritier se marie, un grand mariage devant assurer la popularité du trône. Mais le prince (G. O'Brien) ne s'intéresse qu'aux voitures et ignore les femmes. En conséquence, le roi et le banquier, grands amis, partent pour Paris, où ils trouvent, dans une boîte à faux-apaches pour touristes, et dans la personne d'une fausse fille perdue — qui, chaque soir, feint de tuer son ami sous les yeux horrifiés de la salle, et dont ils dévoilent le jeu — la femme qui, pour une forte somme, acceptera d'accoutumer le prince aux *futures princesses.* Elle (V. Valli) arrive dans le royaume par un soir d'orage, et doit se réfugier dans une villa, où elle perd connaissance. Elle s'éveille le lendemain dans le lit de son hôte (qui n'est autre que le prince), et, *elle ignorant son identité comme* il ignore sa fonction, ils s'éprennent l'un de l'autre. Elle le quitte pour remplir tout de même sa mission et rencontre, non pas son prince, mais le cousin (W. Powell) de celui-ci, coureur impénitent. Le quiproquo *dure assez pour que* le banquier soit rassuré quant à l'éducation du futur roi. Lorsque la vérité se fait jour, le prince apprend que celle qu'il aime était payée pour aimer, il rompt. Désespérée, la fille retourne à sa boîte, jusqu'au moment où, désillusionné mais mûri, le prince l'enlève à nouveau pour l'épouser.

« Ça n'a aucun rapport avec l'ensemble de mon œuvre. Il s'agit d'une histoire sur laquelle je n'avais pas travaillé et pour laquelle je n'éprouvais aucune sympathie. Je ne voulais pas la tourner, mais mon contrat m'y obligeait. Le film a été tourné juste après L'Aurore *de Murnau, qui introduisit à Hollywood les astuces de caméra des Allemands. Je débutais dans la mise en scène et tâtais le terrain. Ça a plu ; moi, je n'ai pas aimé ça. Je ne m'y suis essayé qu'une fois. J'ai toujours eu un esprit plutôt intéressé par la mécanique. J'ai donc essayé un tas de choses mécaniques, pour les abandonner complètement — la plupart du temps ma caméra reste au niveau du regard. Parfois si un homme se met en mouvement et voit quelque chose, je fais bouger la caméra. Je l'avance ou la recule pour insister sur un détail, quand je veux éviter une coupe de montage. Mais, en dehors de ça, j'emploie la caméra le plus simplement du monde. »*

Rien de moins hawksien, en apparence, que cette manière d'opérette viennoise, genre fort à la mode à Hollywood, dans les années trente, et dont *The Love Parade* de Lubitsch demeure le prototype. Mais Hawks, qui a toujours voulu réaliser le modèle de chaque genre, saura ne pas démériter avec celui-ci.

Comme toutes les comédies hawksiennes,

Paid To Love est axé sur le rôle néfaste de la femme, agent de dévirilisation. C'est parce que Dolorès exécute un numéro de femme-apache, c'est-à-dire de dompteuse d'hommes, qu'elle est choisie par le vieux roi et le banquier américain pour convertir aux femmes le prince Michael, jeune homme sain et sportif qui préfère au beau sexe la compagnie racée et énergique des voitures de course. De même, le prince Eric, cousin de Michael, parce qu'il est un coureur de jupons, perd le droit moral d'être un homme et ne commet que des vilenies. De même encore, les deux vieillards (la vieillesse comme l'enfance étant toujours, chez Hawks, une infirmité, puisque déperdition de l'énergie vitale qui est le propre de la virilité), fêtards en goguette qui se comportent comme des collégiens, se dégradent et grimacent d'une manière simiesque.

Restent les rapports amoureux de Dolorès et de Michael. La Femme, face à l'Homme, découvre l'estime et la soumission. D'où son amour. Le prince a la révélation de la Femme dont la grâce, le mystère et la fluidité doivent étendre, accroître et enrichir sa propre force. Alliance chimérique, menant à une cruelle désillusion. Il est dans la nature féminine d'être trompeuse, parce que la femme est le fruit de la nature. Or, dans l'univers hawksien, l'homme doit se confronter avec la nature pour la dominer. L'amour ne peut, donc, naître que d'un rapport de forces et non d'un accord de sentiments. Pour avoir cru en cet accord, le prince sera vaincu. Il reviendra chercher Dolorès dans ce bouge parisien où elle exécute derechef son numéro de dompteuse d'hommes. Il commettra une « mésalliance ».

Dans ce film inspiré, dit Hawks, par Murnau (ce long travelling dans le mess des officiers ou cette stylisation du jeu) le formalisme montre le bout de l'oreille. L'arrivée de Dolorès à la principauté, par une nuit brumeuse, ou la découverte par le prince de son imposture, scènes d'une grande beauté, restent entachées pourtant d'un certain esthétisme. Hawks quête encore ce naturel qui est le propre de son génie et dans lequel les plus savantes recherches formelles se fondront, comme allant de soi. Notons au passage cette admirable idée poétique de la chute des perles, qui évoque irrésistiblement la mort de *Yang Kwei Fei* imaginée par Mizoguchi. — J. Dt.



Virginia Valli et George O'Brien dans **Paid To Love.**

A GIRL IN EVERY PORT

1928 — A GIRL IN EVERY PORT (POINGS DE FER, CŒUR D'OR (William Fox), 5 500 ft 80 min.

Prod. : Howard Hawks. *Sc.* : Howard Hawks, Seton I. Miller, Reginald Morris, William Tummel. *Ph.* : L. William O'Connell, R. J. Berquist (teinté). *Déc.* : William S. Darling. *Cost.* : Kathleen Dax. *Mont.* : Ralph Dixon. *Ass. Réal.* : Sidney Lanfield. *Intertitres* : Malcolm Stuart Boylan.

Int. : Louise Brooks (*Mam'selle Godiva*), Victor McLaglen (*Spike*), Robert Armstrong (*Bill*), Maria Casajuana, Leila Hyams, Francis McDonald, Michael Visaroff, Natalie Joyce, Gretel Yoltz.

Résumé : Un marin, Spike (V. McLaglen), qui croit avoir une fille dans chaque port, apprend vite, pour son irritation croissante, qu'il est « doublé » chaque fois par un autre marin (R. Armstrong), qui laisse, comme marque de son passage, une ancre dans un cœur, à chaque fille. Ils se rencontrent enfin, et, après bagarre, deviennent les meilleurs amis du monde. Alors Spike tombe violemment amoureux d'une acrobate de foire (L. Brooks) qu'il

s'empresse de présenter à son *ami*. *On se rend* compte que, cette fois encore, l'ami était passé avant lui, puisque la fille porte l'ancre révélatrice tatouée sur son bras. Le copain, par *amitié pour* Spike qui veut se ranger et épouser la fille, refuse les avances réitérées de son ancienne amante. Mais Spike voit le tatouage et veut tuer son rival : l'amitié entre hommes l'emporte cependant sur l'amour et les calculs de la garce.

« Ce fut la première fois que je décrivais ce genre de rapports qu'on retrouvera souvent dans mes films. C'est vraiment une histoire d'amour entre deux hommes. »

Alors que ce qui nous intéresse ou nous émeut, dans les premières œuvres de Renoir, de Rossellini, d'Hitchcock, de Lang même, a trait surtout à un certain « tremblé » *juvénile de leur écriture* ou de leur propos, à tout ce qui laisse supposer la maîtrise à venir, mais ne la possède pas encore, et que nous éprouvons le délicieux sentiment de *discerner le splendide* papillon futur dans ce qu'il est encore un peu chenille, nous stupéfie au contraire, chez Hawks, l'insolence, affirmée d'emblée, d'une inébranlable *certitude*.

Certitude qui semble non seulement avoir triomphé des inévitables balbutiements qui, chez tout jeune créateur, signalent l'impatience de faire, mais les avoir purement et simplement ignorés.

L'équilibre, la force interne de chaque plan, *l'autorité du découpage*, l'évidente aisance de la direction d'acteurs, voilà des vertus *classiques* auxquelles on ne parvient le plus souvent qu'après avoir estompé les séductions expressionnistes, les effusions faciles et tous *ces* excès de langage qui font le charme des créations premières.

Que Hawks ait donc d'emblée pressenti, et mis en application, la vocation classique du cinéma, le pare d'un admirable et un peu irritant privilège, et lui donne aussi une place, en son art, comparable à celle de Poussin en peinture.

Ainsi le schéma de *A Girl in Every Port* tant par la construction du récit que par l'épaisseur physique des personnages, est-il *déjà* exemplairement hawksien : y joue ce subtil balancement du rire à la gravité, de l'amitié à la rupture, de la grandeur d'être homme à la déchéance d'être asservi.

S'ouvrant par le développement *quasi* keatonien, par la rigueur, de quelques gags simples conduits jusqu'à leurs ultimes conséquences, le film semble d'abord construit sur une logique du déséquilibre. Puis « la grande aventure hawksienne », l'amitié, y équilibre les forces. Rompues à leur tour par l'intrusion, maléfique à souhait, d'une créature nocturne qui, telle la Femme de la *Ville* de Murnau détourne et corrompt, s'offrant ici le luxe, en supplément, d'un fabuleux et mythique plongeon qui éclabousse de désir et pétrifie d'admiration un McLaglen éberlué.

Mais le triomphe final de l'amitié rétablit cette joyeuse et sereine virilité, clef de voûte de la morale hawksienne, qui *tient* en *échec* les tentations, version moderne de la cornélienne « estime ». — J.A.F.



Louise Brooks et Victor McLaglen dans
A Girl in Every Port.

FAZIL

1928 — FAZIL (L'INSOUMISE) (William Fox), 7 217 ft. Effets sonores synchronisés. *Sc.* : Seton I. Miller, Philip Klein, d'après la pièce « L'Insoumise », de Pierre Frondaie, et son adaptation anglaise « Prince Fazil ». *Ph.* : L. William O'Connell. *Mont.*: Ralph Dixon. *Int.* : Charles Farrell (*Prince Fazil*), Greta Nissen (*Fabienne*), John Boles (*John Clavering*), Mae Busch (*Hélène Debreuse*), Tyler Brooke (*Jacques Debreuse*), Eddie Sturgis (*Rice*), Vadim Uraneff (*Ahmed*), Hank Mann (*Ali*), Josephine Borio (*Aïcha*), John T. Murrey (*gondolier*), Erville Anderson (*Imzn Idris*), Dale Fuller (*Zouroya*).

« Je n'aime guère le film. C'était l'histoire d'un cheik et d'une jeune Française. J'ai dû travailler par contrat sur une histoire que je n'avais pas écrite. C'est tout. »

THE AIR CIRCUS

1928 — THE AIR CIRCUS (LES ROIS DE L'AIR) (William Fox), 8 bobines, en partie parlant, avec musique et effets sonores.

Réal. : Howard Hawks et Lewis B. Seiler. *Sc.* : Seton I. Miller, Norman Z. McLeod, d'après Graham Baker et Andrew Bennison. *Dial.* : Hugh Herbert. *Ph.* : Dan Clarke. *Mont.* : Ralph Dixon. *Intertitres* : William Kernell.

Int. : Arthur Lake, Sue Carol, David Rollins, Charles Delaney, Heine Conklin, Louise Dresser, Carl Robinson.

« Il n'y avait presque aucun sujet. Je me contentais de décrire comment un garçon apprend à voler. Je l'ai mis en scène, puis ils ont voulu glisser des séquences parlantes, et ont amené un homme dont ils assuraient qu'il était une autorité en matière de dialogues et qui était en réalité un acteur de burlesque. Je lis ce qu'il avait écrit et dis : « Mais personne ne parle comme ça. » Je leur ai dit que, s'ils voulaient, ils continuent sans moi, mais je n'aurais rien à voir avec ça. Lew Seiler a donc repris le film et tourné cet insipide dialogue. Et ils ont rafistolé le film du mieux qu'ils ont pu. »

TRENT'S LAST CASE

1929 — TRENT'S LAST CASE (William Fox), 6 bobines, musique et effets sonores.

Sc. : Scott Darling, Beulah Marie Dix, d'après le roman de E.C. Bentley. *Ph.* : Harold Rosson. *Intertitres* : Malcolm Stuart Boylan.

Int. : Raymond Griffith, Marceline Day, Raymond Hutton, Lawrence Gray, Donald Crisp, Edgar Kennedy, Nicholas Soussanin, Anita Carvin.

Le film ne fut jamais montré en Amérique, parce qu'il était muet. Mais il fut projeté en Europe.

« Nous n'avons pu obtenir les droits de la version parlante. Nous avions un scénario pour un film parlant que nous avons dû tourner en muet. »

FILMS PARLANTS

THE DAWN PATROL

1930 — THE DAWN PATROL (LA PATROUILLE DE L'AUBE) (First National), 12 bobines. *Sc.* : Howard Hawks, Dan Totheroh, Seton I. Miller, d'après « The Flight Commander », de John Monk Saunders. *Ph.* : Ernest Haller. *Mont.* : Ray Curtis. *Dir. Art.* : Jack Okey. *Cons. Aér.* : Leo Nomis.

Int. : Richard Barthelmess (*Dick Courtney*), Douglas Fairbanks Jr. (*Douglas Scott*), Neil Hamilton (*Major Brand*), William Janney (*Gordon Scott*), James Finlayson (*Field-Sergent*), Clyde Cook (*Bott*), Gardner James (*Ralph Hollister*), Edmond Breon (*Lieut. Phipps*), Frank McHugh (*Flaherty*), Jack Ackroyd, Harry Allen (*mécaniciens*).

The Dawn Patrol fut retitré *The Flight Commander* pour son passage à la Télévision.

Résumé : 1917, un camp d'aviateurs américains sur le front français. La tension règne entre les pilotes et le chef du camp qui leur commande des missions périlleuses où beaucoup d'entre eux sont abattus. Au cours d'une violente altercation avec le chef de vol (R. Barthelmess), le chef du camp apprend qu'il est nommé au Q.G., et que le chef de vol devient chef du camp. Celui-ci se retrouve dans la même situation à l'égard des pilotes que son prédécesseur : il doit imposer une mission à son ami Scott (D. Fairbanks Jr.) et au jeune frère de celui-ci. Scott en revient, son frère y meurt. Les deux amis se querellent violemment. L'état-major commande alors une opération-suicide : bombarder une zone industrielle. Scott se porte volontaire. Le chef du



A droite : Richard Barthelmess et Neil Hamilton dans **The Dawn Patrol**.

camp parvient à le saouler et prend sa place : il accomplit la mission et y meurt. Scott devient à son tour commandant du camp, il assume les mêmes responsabilités, la même tension.

« *Tout est vrai, même les atterrissages forcés. Dans plusieurs scènes, j'ai moi-même piloté l'avion avec la caméra placée à l'avant. Ce métrage aérien a été utilisé dans nombre d'autres films :* The Last Flight *par exemple, et le remake de* La Patrouille de l'aube *avec Errol Flynn.*

— Dans *La Patrouille de l'aube,* Le Chemin *de la gloire* et *Train de luxe,* vous finissez le film comme vous l'avez commencé.

« *C'est une forme de récit que j'aime beaucoup. Vous créez un personnage qui a un problème, un autre homme arrive et reprend son problème. Et à la fin, quand celui-ci s'est épuisé, un troisième homme se pose le problème. Ça continue ainsi de suite. C'est comme un grand mécanicien qui construit des voitures de course. Un homme est tué, puis un autre, et ainsi de suite — on ne va pas s'arrêter pour cela.* »

L'unique film de Hawks qui soit sans femme. Le plus important, peut-être, pour la compréhension du rôle de l'homme, ou plus exactement de sa « mission », terme qui convient mieux à cette histoire d'hommes en guerre.

C'est donc à l'intérieur de sa mission — les mots de profession et de métier ne conviennent pas non plus — que naîtra le *conflit.* L'homme est pris entre son besoin de s'exalter dans et par le monde et son devoir à l'égard du monde. D'où la tragédie cornélienne. *Dawn Patrol* est un peu le *Cid* de notre cinéaste.

L'homme jeune découvre l'ivresse de sa force, les possibilités immenses de son énergie, la liberté de son être révélée par la conquête de l'espace et sa lutte avec le monde, l'étendue quasiment illimitée de lui-même. C'est la période de l'éclatement de sa vitalité, de l'exaltation de sa personnalité.

Puis vient le moment par lequel chacun successivement doit passer, qui est l'apprentissage de la maturité, c'est-à-dire la compréhension de la véritable mission confiée à l'homme : régir, contrôler, organiser et, s'il le faut, briser et *soumettre toutes ces énergies* qui doivent dominer le monde. Rivé à son commandement, l'ex-pilote se souvient de sa jeunesse ardente, de ses sensations, de ses émotions, de sa folie, comme il se souviendrait d'une femme aimée. Et l'impression d'être frustré de son énergie l'obsède et le mine. L'homme, encore embarrassé par son propre romantisme, ne parvient pas à surmonter sa crise et préfère une mort glorieuse à l'acceptation de sa mission.

Souvenir pour Hawks de sa propre jeunesse, *Dawn Patrol marque* le début de cette période (*Scarface, The Crowd Roars, Ceiling Zero*) où le romantisme des héros se voit en même temps condamné et exalté et qui semble marquer pour Hawks lui-même le difficile passage de la jeunesse à la maturité. — J. Dt.

THE CRIMINAL CODE

1931 — THE CRIMINAL CODE (LE CODE CRIMINEL) (Columbia). 97 min.
Prod. : Howard Hawks, pour Harry Cohn. *Sc.* : Fred Niblo jr, Seton I. Miller, d'après la pièce de Martin Flavin. *Ph.* : James Wong Howe, Teddy Tetzlaff. *Mont.* : Edward Curtis.
Int. : Walter Huston (*Warden Brady*), Phillips Holmes (*Robert Graham*), Constance Cummings (*Mary Brady*), Mary Doran (*Gertrude Williams*), De Witt Jennings (*Gleason*), John Sheehan (*McManus*), Boris Karloff (*Galloway*), Otto Hoffman (*Fales*), Clark Marshall (*Runch*), Arthur Hoyt (*Nettleford*), Ethel Wales (*Katie*), John St. Polis (*Dr Rinewulf*), Paul Porcasi (*Spelvin*), Hugh Walker (*Lew*), Jack Vance (*reporter*), Nicholas Soussanin, James Guilfoyle, Lee Phelps.

Résumé : Un jeune homme de bonne famille, Robert Graham (P. Holmes) est arrêté pour avoir tué le souteneur de sa danseuse. Il reçoit de l'attorney général (W. Huston) l'assurance de sa grâce : il est condamné à dix ans de prison. On le retrouve, cinq ans plus tard, dans une cellule, où il apprend la mort de sa mère : on doit le soigner pour dépression nerveuse. Dans le même temps, arrive le nouveau directeur de la prison : l'ancien attorney, qui prend, sur la demande du médecin, le jeune homme chez lui comme domestique. Une idylle naît entre lui et la fille (C. Cummings) du directeur. Au cours d'un chahut, les prisonniers parviennent à tuer un mouchard qui travaille aussi chez le directeur. Graham a tout vu, mais ne veut rien dire : on l'enferme au secret. L'assassin du mouchard (B. Karloff), qui a un compte à régler avec le gardien-chef, et qui veut innocenter le jeune homme, parvient à se faire enfermer au secret : il tue le gardien-chef et permet ainsi à Graham d'être gracié et de se marier.

« *Code Criminel était une pièce non sans mérites, mais qui avait échoué à Broadway à cause de son dénouement. Je réunis dix prisonniers et leur dis : « Comment devrais-je finir ? », et ils m'ont répondu sans ambiguïté. Ils ont eu pas mal à voir avec la rédaction de plusieurs scènes, car le film s'inspirait plus ou moins du code des prisonniers, à savoir qu'on ne doit pas moucharder. J'ai utilisé d'anciens prisonniers comme figurants, durant tout le film, pour lui donner plus d'au-*

thenticité. Evidemment, Huston est un des plus grands acteurs que nous ayons jamais eus. Son personnage était inspiré de celui d'un procureur que nous avons connu ici en Californie, qui a été finalement jugé et condamné à la prison. On le mit à l'hôpital de la prison, pour le protéger des hommes qu'il y avait fait envoyer. A la fin il dit : « Je ne peux plus tenir, je veux aller dans la cour. » Il y alla, et la scène que nous montrons dans le film est reprise de la réalité. Nous n'avons pas non plus inventé la scène où il se fait raser par un homme qu'il avait fait condamner pour avoir coupé la gorge de quelqu'un. C'est la première fois que j'ai découvert que presque n'importe quelle tragédie peut aussi être très amusante. Dans La Captive aux yeux clairs *nous avons traité en comédie la scène où Kirk Douglas a son doigt coupé et cautérisé. C'était très drôle.*

— La scène où Holmes apprend la mort de sa mère était-elle dans le script ?

— Je ne crois pas. Ce n'est que lorsque j'aborde une scène trop sentimentale que j'essaie de la changer et de l'empêcher d'être sentimentale. Dans Seuls les anges ont des ailes, *j'avais un homme en train de parler à son ami qui a été victime d'un accident d'avion. Il lui disait : « Ton cou est brisé, mon petit. » Une simple déclaration, aussi plate que possible ; il ne faut pas que la scène devienne larmoyante. On joue à fond en sens contraire de la scène. »*

Parmi les premières œuvres de Hawks, *Criminal Code* est l'une des plus réussies, mais non l'une des plus personnelles : le sujet, en effet, n'a pas grand-chose en commun avec les films précédents ou avec les suivants, ni sur le plan de la thématique ni sur celui des personnages. Non qu'il pêche par sa médiocrité : sa construction dramatique au contraire se révèle d'une implacable sûreté et sa morale témoigne d'un esprit tout à fait louable, puisque critiquant violemment le mouchardage. *Criminal Code* se rattache plus à un genre précis, le drame pénitentiaire, dont il représente un certain aboutissement, qu'à la vision personnelle d'un auteur. La notion de films de genre est toujours présente chez Hawks, mais s'y ajoute aussi un « regard » partiellement absent de ce film.

Cela explique sans doute la virtuosité extrême de la narration, le recours à certaines astuces de mise en scène, de montage : il en résulte une efficacité qui culmine dans la séquence du meurtre commis par un étonnant Boris Karloff, créant pour arriver à ses fins un espace-temps presque borgésien, dans lequel il enferme sa victime pour mieux en venir à bout. Le film fourmille en pièges, en chausse-trapes du même ordre, sensibles dans les séquences d'interrogatoires — menés par Walter Huston avec une rare maestria — et dans les scènes finales.



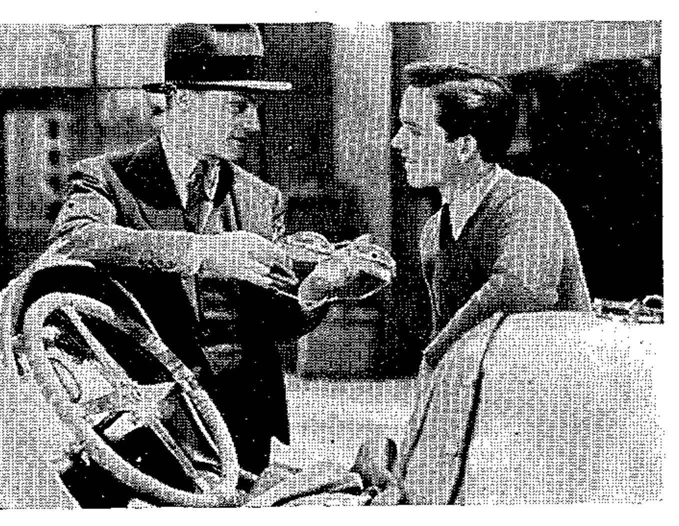
Jack Vance et Walter Huston dans **The Criminal Code.**

Grâce à une telle œuvre dont la thématique lui était extérieure, Hawks a pu se livrer à quelques expériences techniques qui lui ont été fort profitables. Comme *Paid To Love*, *Criminal Code* a permis, à son auteur, d'approfondir « le langage cinématographique ». Plus qu'un film remarquable, c'est un film nécessaire. — B.T.

THE CROWD ROARS

1932 — THE CROWD ROARS (LA FOULE HURLE) (Warner Bros - Vitaphone), 85 min.

Sc. : Kubee Glasmon, Niven Busch,



James Cagney et Eric Linden dans **The Crowd Roars.**

Seton I. Miller, John Bright, d'après Howard Hawks. *Ph. :* Sidney Hickox. *Dir. art. :* Jack Okey. *Mont. :* John Stumar, Thomas Pratt. *Cons. aut. :* Fred Jackman.

Int. : James Cagney (*Joe Greer*), Joan Blondell (*Anne*), Ann Dvorak (*Lee Merrick*), Eric Linden (*Eddie Greer*), Guy Kibbee (*Dad Greer*), Frank McHugh (*Spud Connors*), William Arnold (*Bill*), Leo Nomis (*Jim*), Charlotte Merriam (*Mrs Spud Snult*) Harry Hartz, Ralph Hepburn, Fred Guisso, Fred Frame,Phil Pardee, Spider Matlock, Jack Brisko (*pilotes de course*).

Résumé : Joe Greer (J. Cagney), grand champion de courses automobiles, après avoir promis à sa fiancée Lee (Ann Dvorak) qu'il l'épouserait bientôt, arrive dans sa ville natale pour y disputer une course. Son jeune frère Eddie (E. Linden) est le champion local. Pendant la course, les deux frères, en tête tour à tour, s'aveuglent l'un l'autre par la poussière de sable qu'ils soulèvent. Lee et son amie Ann (J. Blondell) font vite la connaissance d'Eddie. Joe rompt avec Lee, tandis qu'Eddie aime Ann. Une course de nuit oppose alors les deux frères : pour éviter que leur rivalité ne provoque un accident, l'ami de Joe, Spudd (F. McHugh), roule sans cesse devant Joe et l'empêche ainsi de dépasser Eddie. Joe tente d'écarter Spudd en se collant à sa roue : il ne parvient qu'à enflammer par frottement le pneu arrière de Spudd, qui se tue. Eddie gagne et est sacré grand champion, tandis que Joe disparaît. On le revoit plus tard à Indianapolis, traînant sur la piste et cherchant en vain un emploi pour la course. Il rencontre alors Lee, serveuse de bar, qui l'aime toujours. Pendant l'épreuve, Eddie est blessé au bras par la déchirure de son pneu arrière ; Joe devient son coéquipier, les deux frères gagnent et sont victimes, à l'arrivée, d'un léger accident. On les retrouve, heureux et rieurs, dans une ambulance, forçant le chauffeur, en prétextant la gravité de leur cas, à rouler de plus en plus vite.

« Les coureurs de *La Foule hurle* semblent *avoir un total mépris* pour les dangers de leur profession ?

— *Ils rentrent dans la même catégorie que les hommes d'*Hatari *qui prennent des animaux sauvages en Afrique. Chaque jour est dangereux, terriblement excitant, et ils vivent comme ça. Ils aiment ça, et ils ont aussi l'habitude de glisser le plus possible sur leurs prouesses. Après que nous eûmes quitté l'Afrique, un des hommes eut un combat avec un lion ; il reçut un terrible coup de griffe, mais sa manière de me raconter la chose constitue le plus grand exemple que je connaisse d'une certaine manière de glisser sur les choses. Il me dit simplement que le boy noir était venu, avait pris son fusil, l'avait braqué sur le lion et avait tué le lion : il était heureux qu'on l'ait si bien entraîné.* »

Le schéma de ce film (compétition entre l'aîné et le cadet, aussi bien en ce qui concerne les femmes que les voitures de course), est encore un peu grossier et marque une régression par rapport à la pureté de ligne d'*Une fille dans chaque port* (ce sont les débuts du parlant), mais il annonce toute une œuvre qui ira en se raffinant vers un humanisme serein.

Car c'est toujours à hauteur d'homme que Hawks place non seulement sa caméra, mais aussi ses conflits dramatiques. Tous ses héros portent en eux la forme de l'humaine condition, et lorsque par hasard ils abdiquent toute dignité, ils deviennent des bêtes (gorille dans *Scarface*, chimpanzé dans *Monkey Business*).

La crise éclate chez Hawks quand le héros rencontre son double, mais ce qui fait l'originalité de l'auteur de *Hatari*, sa touche véritablement propre, c'est que cette confrontation est pudique et affectueuse, le double n'étant pas un brutal négatif de l'original, mais son contretype presque fidèle.

Très peu de choses, à peine un léger déséquilibre entre les forces en présence, séparent ses héros unis dans une même action, c'est presque toujours une femme (*Tiger Shark, Une fille dans chaque port*, etc.) mais c'est souvent une différence d'âge et les conséquences qu'elle entraîne (le râtelier de Walter Brennan, la cécité de Thomas Mitchell) ou encore une différence de grade militaire ou civil (*La Patrouille de l'aube, La Rivière rouge, La Terre des Pharaons*).

Mais ce peut être aussi une question de sexe (Cary Grant dans *Allez coucher ailleurs !*, Bogart et Bacall dans *Le Port de l'angoisse*, trop semblables pour tomber amoureux l'un de l'autre).

Et c'est bien là, en dehors de sa signification profonde, un des charmes de l'œuvre de Hawks de nous présenter sur l'écran des complices dont il est impossible de ne pas nous faire complices. — C. de G.

SCARFACE

1932 — SCARFACE, SHAME OF THE NATION (RACKETTERS) (Atlantic Pict. — United Artists), 90 min.

Production : Howard Hughes. *Producteurs :* Howard Hughes et Howard Hawks. *Sc. :* Ben Hecht, d'après le livre « Scarface », d'Armitage Trail. *Adapt. et Dial. :* Seton I. Miller, John Lee Mahin, W.-R. Burnett. *Ph. :* Lee Garmes, L. William O'Connell. *Mus. :* Adolph Tandler, Gustav Arnheim. *Déc. :* Harry Olivier. *Mont. :* Edward Curtis, supervisé par Douglas Biggs. *Ass. réal. :* Richard Rosson.

Int. : Paul Muni (*Toni Camonte*), George Raft (*Guino Rinaldo*), Ann Dvorak (*Lesca*), Boris Karloff (*Gaffney*), Karen Morley (*Poppy*), Osgood Perkins (*Johnny Lovo*), Vince Barnett (*Angello*), Henry Gordon (*Ben*), Purnell Pratt (*publisher*), Inez Palange (*Mère de Toni*), Edwin Maxwell (*chef des détectives*), Tully Marshall (*managing editor*), Harry J. Vejar, Henry Armetta, Maurice Black, Bert Starkey.

Résumé : Un garde du corps et tueur à gages (P. Muni), servant les autres avant de se servir d'eux, tuant pour les autres avant de tuer pour lui, s'élève peu à peu, poussé par une ambition rude et naïve, et devient le maître de la pègre. Alors qu'il a étendu son emprise sur la ville marquée de son signe, « Scarface » en devient le prisonnier : il fait le vide autour de lui, en tuant même son meilleur ami (G. Raft) pour avoir plu à sa sœur. Seul avec lui-même, son « secrétaire » idiot (V. Barnett) et sa sœur qui le hait, mais le suit, il s'emprisonne chez lui, se croyant à l'abri des balles, et, dans un dernier délire de puissance, voit mourir son secrétaire, puis sa sœur, tuée par le ricochet d'une balle sur le volet blindé qu'il fermait, et cède lui-même aux gaz, pour être abattu devant sa porte, dans le feu des projecteurs.

« *Scarface est la véridique histoire d'Al Capone. Quand j'ai demandé à Ben Hecht de l'écrire, je lui ai dit : « Nous ne voulons pas faire un film de gangsters. C'est un peu différent. Je voudrais décrire la famille Capone comme s'il s'agissait des Borgia venus s'installer à Chicago. » Et il me répondit : « On se met au travail demain. » Il nous a fallu onze jours pour écrire l'histoire et les dialogues. Nous avons été très influencés par les éléments incestueux de l'histoire des Borgia. Nous avons rendu les rapports du frère et de la sœur clairement incestueux. Mais les censeurs ne comprirent pas nos intentions, et ne firent objection que parce qu'ils croyaient ce genre de rapports trop noble pour être attribué à un gangster. Il y avait une scène où Muni disait à sa sœur qu'il l'aimait. Nous n'avons pas pu lui donner tout son éclairage et finîmes par la jouer en silhouette contre un rideau, avec la lumière venant du dehors. C'était un peu trop intime pour montrer les visages. On ne pouvait courir de risque.*



Ann Dvorak et George Raft dans **Scarface**.

— D'où est venue l'idée de la pièce de monnaie que Raft fait sauter ?

— *Il y avait eu deux ou trois meurtres à Chicago, où l'on avait découvert, dans le poing de la victime, une pièce de cinq cents. C'était une marque de mépris. Quant nous avons choisi Raft pour le rôle, il nous a semblé qu'une pièce de monnaie était un excellent symbole pour caractériser un homme. C'était son premier film. En outre, ça l'aidait à combler les vides. C'est devenu sa marque de fabrique.* »

D'où vient que, de l'ensemble des premiers parlants de Hawks, *Scarface* surgisse et s'impose ?

C'est qu'il est, avec *Tiger Shark* et *La Terre des Pharaons*, l'une des rares tragédies (au sens shakespearien) qu'ait tournées son auteur. Ce qui le distingue de l'œuvre contemporaine, c'est justement le passage, incessant, comme dans Shakespeare, du drame à la tragédie, du « pathétique » *dramatique au* « sublime » tragique. Pareil passage, et c'est toute la force et la beauté de *Scarface*, ne se fait pas le long d'une évolution, ni par *phases successives*, mais par une mutation de chaque instant, par un accomplissement de tous les moments du film, qui, de les achever ainsi en eux-mêmes, les anime d'une force de fatalité telle que chaque événement filmique devient avènement, totalité dramatique.

En effet, comme pour *Tiger Shark*, le film est *contenu tout* entier dans les premières scènes. Il débute par la présence latente de la *destruction* : au long de ce panoramique à travers la salle du cabaret, jonchée des vestiges de la fête, jusqu'à ces hommes qui se quittent et vont chacun vers leur mort proche, on sent, comme dans la première apparition de Scarface, à l'aube même de sa puissance bâtie sur la destruction, peser une menace de destruction en chaque *instant*, en chaque présence des personnages. Et ce signe qui raye chaque séquence de meurtre, c'est celui de la vanité du déchaînement de Scarface, *de la fatalité qui* fait que ce déchaînement ne servira qu'à la destruction de celui qui croit contrôler pareille puissance.

Chaque plan contient tout le film. Scarface, chaque fois qu'il détruit les autres, se détruit. Cette dimension tragique, c'est la relation fatale entre action et impuissance, qui fait que, chaque fois que l'homme essaie de détourner *la force de destruction* qu'il porte en lui, elle se retourne contre lui.

Cette dimension se retrouve dans la création formelle : chaque possibilité d'expression est poussée jusqu'au bout d'elle-même, jusqu'à frôler sans cesse la gratuité ; mais, par son élan, elle s'accomplit en un tout nécessaire, qui, de côtoyer toujours le péril d'esthétisme, suscite un sentiment de fragilité, d'impondérabilité et mène pourtant à l'achèvement inexorable. C'est dans l'équilibre, perpétuellement menacé et sans cesse affirmé, entre la maîtrise cinématographique de Hawks, qui lui permet d'aller jusqu'au bout de chaque effet, et la menace que soulève toujours cette tentative d'absolu, que réside aussi l'*aura tragique* et sublime du film. — J.-L. C.

TIGER SHARK

1932 — TIGER SHARK (LE HARPON ROUGE) (First National - Warner Bros - Vitaphone), 80 min.

Sc. : Wells Root, d'après « Tuna » de Houston Branch. *Ph.* : Tony Gaudio. *Mus.* : L'orchestre Vitaphone. *Dir art.* : Jack Okey. *Cost.* : Orry Kelly. *Mont.* : Thomas Pratt. *Ass. réal.* : Richard Rosson. *Cons. Mar.* : Capt. Guy Silva.

Int. : Edward G. Robinson (*Mike Maskarenas*), Zita Johann (*Quita Silva*), Richard Arlen (*Pipes Boley*), Vince Barnett (*Fishbelly*), J. Carrol Naish (*Tony*), William Ricciardi (*Manuel Silva*), Leila Bennett (*Muggsey*).

Résumé : Son bateau perdu dans une tempête, Mike Mascarenas (E. G. Robinson), « le meilleur pêcheur du vieux Pacifique », se retrouve, avec son ami *Pipes* Boley (R. Arlen) et un marin, dans une barque à la dérive sous le soleil. Après une lutte pour la seule gourde d'eau, Mike jette à la mer le marin, aussitôt dévoré par les requins, et s'écroule lui-même, sa main traînant dans l'eau, *vite emportée* par un requin. On le revoit plus tard au port avec un nouveau bateau et un crochet en guise de main, se préparant à partir pour la pêche avec Pipes. La pêche commence, quand survient un requin : l'équipage le tire au fusil, *sauf* un marin, Manuel Silva, qui lance un harpon : son pied se prend dans le filin, il tombe à l'eau et on l'arrache mourant aux dents du requin. Au port, Mike va voir la fille de Silva, Quita (Z. Johann), parvient à la consoler, s'en éprend et l'épouse : elle veut bien « essayer » avec Mike. Avant la noce, Mike charge Pipes d'apporter sa robe de mariée à Quita ; pendant la noce, il boit trop et s'endort : Pipes et Quita s'occupent de lui. Plus tard, ils pique-niquent tous trois au bord de l'eau : Quita dit à Pipes qu'elle ne peut plus continuer avec Mike, et qu'elle l'aime, lui. Au *cours d'une* pêche, Pipes est blessé par un hameçon : on le porte chez Mike où Quita le soigne. Ils repartent en mer, et Quita les suit sur le bateau : pendant que Mike tire sur des requins, Pipes et Quita s'embrassent. Ils sont *surpris* par Mike, qui assomme Pipes et le jette dans une barque qu'il perce d'un

coup de harpon : son pied se prend dans le filin. Pipes parvient à l'arracher aux requins et Mike meurt dans les bras de son ami.

« Dans *Le Harpon rouge* vous utilisez l'idée qu'un homme n'est pas admis au ciel, à moins qu'il ne soit en entier, et vous l'utilisez à nouveau dans *La Captive aux yeux clairs*.

— *J'ai connu un homme qui le croyait. Il avait perdu deux doigts, mais il les avait conservés, car il croyait qu'à sa mort il devrait entrer au ciel en entier. Ça m'a amusé, et j'ai utilisé cette histoire à plusieurs reprises. Le personnage incarné par Edward G. Robinson avait été conçu comme un citoyen très calme, solide. C'était ennuyeux à mourir. Dès le premier jour, j'ai renversé la vapeur et j'ai dit à Robinson : « Nous allons vraiment faire quelque chose d'horrible. » Et je lui expliquai que j'avais connu un homme qui parlait beaucoup et très vite, pour mieux masquer sa timidité. Je lui dis : « Si vous avez assez de courage pour essayer, je vous aiderai de mon mieux. » Nous avons transformé un homme morose, silencieux, tout d'une pièce, en un être volubile qui, à l'occasion, pouvait devenir très dur.* »

Hawks mêle ici, comme plus tard en ses westerns, le goût des descriptions intimistes et les aspirations cosmiques. Savante alternance des scènes où les personnages s'affrontent et se révèlent dans leurs désirs, leurs contraintes, leur noblesse, et de scènes où la nature tout entière — ici l'océan — les provoque en un perpétuel combat où se mérite le titre d'homme. Alternance qui, en vérité, n'a rien d'une exception dans l'œuvre, mais sert même d'ossature à plusieurs autres films : aux interminables conflits humains ou aux attentes de *Dawn Patrol*, succèdent, explosent après eux pourrait-on dire, les combats aériens, comme une libération. De même, les courses de voitures dans *The Crowd Roars*, les mitraillades dans *Scarface*, etc. C'est que Hawks aime à saisir, à faire naître plutôt, la vérité de ses personnages sous l'angle des rapports, ou des conflits, d'une part avec les autres, d'autre part avec l'action. Que l'action, d'un film à l'autre, soit rarement de même nature confère à l'œuvre entière cet aspect de vaste documentaire sur le monde moderne où avions, voitures, trains, bateaux, deviennent le bestiaire d'acier d'une nouvelle et étonnante mythologie. Nouvelle, mais dont les racines baignent, par delà les siècles, aux mêmes sources que les anciennes. Car si c'est aux chansons de geste que font songer les saluts que les aviateurs ennemis s'adressent, lorsque l'un a mortellement atteint l'autre *(Dawn Patrol)*, comment ne pas rêver, tout au long de l'inlassable combat qui oppose ici Robinson aux requins qui lui ont ravi une main, à la légendaire baleine blanche de Melville ?



Richard Arlen, Edward G. Robinson et Zita Johann dans **Tiger Shark**.

L'intrusion du Mal, sous une forme quasi démoniaque, dans un récit charpenté par des sentiments forts et simples, l'Amitié, l'Amour, la Haine, métamorphose en fable ce merveilleux film d'aventures qui donne une des clefs de la dynamique formelle propre à notre auteur : Hawks traite le documentaire (la pêche) comme s'il s'agissait d'une aventure, et cette aventure (là est sa force souveraine) comme un repos, une respiration plus ample dans le rythme de la mise en scène. — J.-A. F.

TODAY WE LIVE

1933 — TODAY WE LIVE (APRÈS NOUS LE DÉLUGE) (M.G.M.), 113 min.

Prod. : Howard Hawks. *Sc.* : Edith Fitzgerald, Dwight Taylor, d'après « Turn About » (Chacun son tour), de William Faulkner. *Dial.* : William Faulkner. *Ph.* : Oliver T. Marsh. *Mont.* : Edward Curtis.

Int. : Joan Crawford (*Diana*), Gary Cooper (*Bogard*), Robert Young (*Claude*), Franchot Tone (*Ronnie*), Roscoe Karns (*McGinnis*), Louise Closser Hale (*Applegaic*), Rollo Lloyd (*Major*), Hilda Vaughn (*Eleanor*).

Ce fut le début de la collaboration de Hawks et de Faulkner, qui avait publié l'his-

toire dans le *Saturday Evening Post* et travaillait à ce moment-là chez Macy's, au rayon librairie :

« *Le film respecte fidèlement la forme sous laquelle le* Post *avait publié la nouvelle de Faulkner. C'est l'histoire d'un groupe d'hommes en Angleterre, durant la première guerre mondiale. Il y avait une fois de plus le petit thème amoureux de deux garçons qui vivent ensemble. La Metro voulait tourner un film avec Joan Crawford : une semaine avant le début du tournage, on m'a annoncé qu'elle jouerait dans le mien. Nous avons dû modifier considérablement notre histoire. Pour rendre les choses pires, elle essaya de parler comme les hommes. Ce n'était plus le même film.* »

(VIVA VILLA !)

1934 — VIVA VILLA ! (VIVA VILLA!) (M.G.M.) 115 min.
Prod. : David O'Selznick. *Réal.* : Howard Hawks, puis Jack Conway, qui signe le film. *Sc.* : Ben Hecht, d'après le livre de Edgcumb Pinchon et O. B. Stade. *Ph.* : James Wong Howe, Charles G. Clarke, *Mus.* : Herbert Stothart (*Cons.* : Juan Aguilar). *Dir. Art.* : Harry Oliver. *Déc.* : Edwin B. Willis. *Cost.* : Dolly Tree. *Mont.* : Robert J. Kern. *Cons. Techn.* : Carlos Navarro, Matias Santoyo.
Int. : Wallace Beery (*Pancho Villa*), Leo Carrillo (*Sierra*), Fay Wray (*Teresa*), Donald Cook (*Don Felipe*), Stuart Erwin (*Johnny Sykes*), George E. Stone (*Emilio Chavito*), Joseph Schildkraut (*General Pascal*), Katherine de Mille (*Rosita*), Henry B. Walthall (*Madero*), Philip Cooper (*Pancho, the boy*), Frank Puglia (*père de Villa*), Francis X. Bushman.



Wallace Beery, Fay Wray et Stuart Erwin dans **Viva Villa !**

Résumé : On conte, dans les haciendas le soir à la veillée, sur les places des marchés, dans les humbles bourgades du Mexique, les exploits fabuleux de Pancho Villa : lequel, pour être certain qu'on ne déflore point sa légende, s'était attaché les services d'un journaliste qui le suivit jusqu'à la mort, participant à ses rapines comme à ses actions d'éclat.

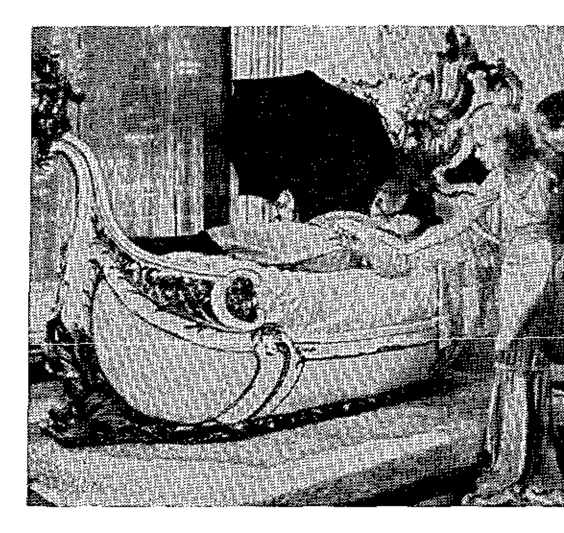
C'est grâce à ce dernier que l'on sait comment Villa captura et épousa la belle Rosita ; comment il s'instaura général en chef sous l'impulsion du libérateur Francesco Madero ; comment il vainquit Diaz le tyran ; comment, à la suite de nouvelles exactions, il dut s'exiler de l'autre côté du Rio Grande ; comment il repartit en guerre contre le général Pascal, assassin de son ami Madero (au départ d'El Paso, ils étaient sept — au bout de cent kilomètres, ils étaient dix mille...) ; comment la foule hurlante l'acclama président ; comment il abdiqua, de son plein gré, préférant retourner vivre dans son hacienda auprès des siens ; comment il fut tué enfin par Don Felipe, dont il avait occis (par mégarde) la gente sœur, un soir de beuverie mémorable...

Mourant, étendu sur le sol d'une boutique de boucher, Villa déclara à son compagnon Johny Spikes, le journaliste : « Il faudra rapporter mes dernières paroles : j'ai bien aimé mon pays... »

A cause d'un incident concernant Lee Tracy (qui fut plus tard remplacé par Stuart Erwin), au cours du *tournage en extérieurs* au Mexique, Hawks fut rappelé à Hollywood par Louis Mayer qui lui demanda de témoigner contre Tracy. Hawks refusa et Conway termina le film. Néammoins *toute l'histoire et* les extérieurs sont de Hawks ; les intérieurs, sauf ceux tournés au Mexique, ne le sont pas. Au total, Hawks dirigea plus de la moitié du film, mais ne fut pas *mentionné au générique*. — P.B.

Une légende courait, en France, sur ce film, jusqu'à sa réédition, en 1957 : un certain nombre de prises de Que *viva Mexico* lui auraient été malhonnêtement incorporées. *Effectivement*, c'est une légende. Les plans qui pourraient, à la rigueur, provenir dudit pillage — plans de raccord — se comptent sur les doigts de la main : encore n'y reconnaît-on *point* la marque du style d'Eisenstein, ni de la photo de Tissé. La surprise nous vint d'un tout autre côté : c'était un film de Hawks.

Le personnage de Pancho Villa ressemble comme un frère à celui de Scarface. Il ne lui est pas inférieur. Le « caractère » ici dépeint est un des plus *forts* que nous ait offerts l'histoire du cinéma, et même du théâtre. Ce grand sujet *politique*, au sens que Corneille ou Shakespeare donnaient à ce mot, est traité avec toute la grandeur et la profondeur requises. C'est à « Rodogune » que l'on songe, ou à « Richard III » : Pancho Villa est un bandit, non moins qu'un tribun, mais, campé par le grand Wallace Beery, il est sublime, parce qu'il est vrai et non point porte-parole de telle thèse partisane, de telle idée préfabriquée et esthétisante de l'anti-héros. Regrettons que *Viva Villa* que Hawks reconnaît comme sien, et que marque de bout en bout le sceau inimitable de son humour, n'ait pas trouvé place dans l' « hommage » de la Cinémathèque ; mais, si nos souvenirs sont exacts, la part — négative, bien sûr, — de Conway y est heureusement des plus minces. — E. R.



Roscoe Karns, Carole Lombard et Walter Connolly dans **Twentieth Century.**

TWENTIETH CENTURY

1934 — TWENTIETH CENTURY (TRAIN DE LUXE) (Columbia), 84 min.

Prod. : Howard Hawks. *Sc.* : Ben Hecht, Charles McArthur, d'après leur pièce, tirée de la pièce « Napoleon of Broadway », de Charles Bruce Milliholand, montée au théâtre par George Abbott et Philip Dunning. *Ph.* : Joseph Walker, Joseph August. *Mont.* : Gene Havlick. *Ass. Réal.* : C.C. Coleman.

Int. : John Barrymore (*Oscar Jaffe*), Carole Lombard (*Lilly Garland*), Walter Connolly (*Webb*), Roscoe Karns (*O'Malley*), Etienne Girardot (*Clark*), Charles Levison (*Jacobs*), Dale Fuller (*Sadie*), Ralph Forbes (*George Smith*), Clifford Thompson (*Lockwood*), James P. Burtis (*conductor*), Gigi Parrish (*Schultz*), Edgar Kennedy (*McGonigle*), Ed. Gargan (*sheriff*), Snowflake (*porteur*), Herman Bing (*premier barbu*), Lee Kohlmar (*second barbu*), Pat Flaherty (*Flannigan*), Billie Seward.

Résumé : Un célèbre metteur en scène, auteur complet et directeur de théâtre, Jaffe (J. Barrymore), lance une débutante, Lily Garland (C. Lombard), qui obtient un *triomphe* dans sa pièce. Ils se marient : au bout de deux ans, Lily, devenue grande vedette et le ménage allant de mal en pis, quitte Jaffe pour Hollywood. Jaffe (qui « travaille dans le génie »), ayant perdu femme et actrice, n'a plus que des échecs dans des tournées minables. Poursuivi par ses créanciers, il doit même se grimer pour leur échapper par le train de luxe « Twentieth Century ». En cours de route, Lily monte dans le train et occupe le compartiment voisin de Jaffe. Celui-ci essaie désespérément alors de se remettre à flot en obtenant de Lily le contrat qui ferait d'elle la vedette de la troupe. Il n'y parvient enfin qu'en mimant sa propre mort devant Lily, qui signe le contrat sur son corps. Dès qu'il a la signature, il se comporte à nouveau en tyran, et la dirige, avec la même intransigeance, dans la pièce qui avait fait leur succès.

« Le rythme extrêmement rapide de vos comédies, comme *Twentieth Century*, ne doit rien au montage ?

— *Non, ça n'a rien à faire avec le montage. C'est délibérément que j'écris des dialogues comme de vraies conversations — je peux vous interrompre à tout instant, vous pouvez m'interrompre à tout instant — vous écrivez vos dialogues de telle sorte qu'ils puissent s'entrecouper, sans ne rien perdre du sens. Ce n'est qu'un truc. C'est un truc de forcer les gens à faire ça, il faut bien deux à trois jours pour les y habituer, et ensuite tout va bien. Vous devez en tenir compte dans votre dialogue, en ajoutant simplement quelques mots courts au début : « Oui, je crois... » C'est tout ce dont vous avez besoin, et ensuite vous dites ce que vous avez à dire. Tout ce que vous désirez, c'est qu'on entende l'essentiel. Si on ne l'entend pas dans une scène, vous êtes perdu. Vous devez dire à l'ingénieur du son quelles phrases il est supposé entendre ; et il doit vous faire savoir s'il les a entendues. Cela vous permet en outre de vous roder — ça empêche un acteur d'attaquer une phrase trop brusquement. En*

fait, nous avons commencé à nous servir de la vitesse dans Scarface, *dont le tempo était probablement vingt pour cent plus rapide que tout ce qu'on avait fait à ce jour. Et bien entendu, si j'avais une scène aujourd'hui que je ne juge pas intéressante, plus vite je la jouerai, meilleur ce sera.*

— Comment êtes-vous parvenu à vos techniques rythmiques ?

— *Pour ce qui est de la vitesse, j'ai été formé à la vieille école des comédies en deux bobines où tout ce qu'on recherchait, c'était la vitesse. Les gens semblaient aimer ça, je me suis dit : pourquoi ne pas jouer toute une comédie à ce rythme ? Le seul autre film supposé rapide était* The Front Page*; j'ai dit ailleurs qu'il avait un sens faux de la vitesse. Dans* La Patrouille de l'aube, *nous avons glissé sur les effets, nous dispensant des scènes chargées d'émotion et du cabotinage de mise jusqu'alors. En conséquence, je recevais chaque jour des notes de la direction, me disant que je ne tirais pas tout le profit voulu de mes scènes, alors que je me contentais simplement de les jouer sur un autre registre. Voilà tout.*

— La scène dans le compartiment du wagon de chemin de fer, quand elle essaie de frapper Barrymore, semble particulièrement improvisée. Qu'en est-il ?

— *C'est la première scène du film que nous avons tournée. Lombard n'avait jamais joué ce genre de comédie auparavant, mais je lui avais donné ce rôle après l'avoir vue au cours d'une party : elle avait bu quelques verres, ellle était hilare, sans inhibition, juste ce qu'exigeait le rôle. Mais quand elle arriva sur le plateau, elle ruisselait d'émotion. Elle essayait très dur, mais c'était terriblement difficile. Barrymore était plein de patience et nous avons fait plusieurs essais, mais elle était raide et comme paralysée. Alors je lui dis : « Ecoutez, on va faire un tour. » Nous sommes sortis, je lui ai demandé combien d'argent elle gagnait pour le film. Elle me le dit et je lui répondis : « Que penseriez-vous si je vous disais que, ce matin, vous avez gagné tout votre salaire et que vous n'avez plus besoin de jouer ? » Elle fut frappée de stupeur. Je lui dis: « Eh bien, oublions la scène; que feriez-vous si quelqu'un vous disait ceci et cela ? » Elle dit : « Je lui placerais un uppercut à l'estomac. » Moi : « Eh bien, c'est plus ou moins ce qu'il vous a dit, pourquoi ne le frappez-vous pas ? » Elle : « Vous rigolez ? » Moi : « Non. » Nous sommes retournés sur le plateau, je lui ai laissé un moment pour réfléchir. Ensuite, on a essayé la scène. Une prise, et ça y était. Et, par la suite, Barrymore me déclara : « C'était fantastique ! » Elle fondit en larmes et s'enfuit du plateau. Elle ne commençait jamais un film sans m'envoyer un télégramme avec ces mots : Je vais commencer par le frapper. »*

Dans la lignée de *Paid to Love*, *Twentieth Century* appartient aux comédies non burlesques de Hawks. La femme n'y est pas source de catastrophe. Elle se contente de dominer l'homme. Ce qui est une inversion de l'ordre du monde. D'où la comédie.

Pourquoi Jaffe, qui est le créateur, l'homme doté d'énergie, *va-t-il se laisser subjuguer* par Lily Garland qui est une « nature » ? Parce qu'il est un intellectuel, un homme qui n'affronte pas directement le monde dans un combat physique, mais entend l'imaginer. Comme dans toutes les autres comédies hawksiennes, la nature se vengera cruellement de cette renonciation au rôle viril.

Jaffe, donc, découvre la débutante Lily et en plie la « nature » à sa volonté, en la soumettant *à sa discipline* physique. Car, ne l'oublions pas, chez Hawks, l'homme n'accepte jamais les lois physiques naturelles. Il impose les siennes à la nature. Or, Jaffe commet cette erreur fatale, source de toutes les comédies comme de toutes les tragédies hawksiennes, de tomber amoureux de la nature, c'est-à-dire de la femme. A ce moment, il est perdu. La nature de la femme prend le dessus et, consciente de sa force, lui échappe. Le génie de Jaffe, n'ayant plus de matière à travailler, subit échec sur *échec*. *D'où* la nécessité, vitale pour lui, de la reconquérir.

Commence alors cette folle poursuite dans le « Twentieth Century », ce train de luxe qui allie à l'énergie la puissance et la grâce et qui est le symbole de notre vingtième siècle où l'homme délègue à la machine ce rôle que tente de lui ravir la femme. Jaffe va donc se livrer à une fantastique dépense d'énergie qui le dégrade et le rend simiesque. Il ne parviendra *à son but* qu'en simulant son agonie. La femme s'émeut alors de son propre triomphe. Emotion qui, comme toute émotion chez Hawks, lui sera fatale et rendra à Jaffe son énergie première. Il récupère sa création.

La mise en scène est faite sur le verbe, qui est plus crié que parlé, sur la gesticulation, qui est effort physique exaspéré, sur la trépidation, le rythme syncopé, bref sur la déperdition colossale d'énergie propre à *la création* même. *Twentieth Century* prélude ainsi à *His Girl Friday* qui poussera cette déperdition à son paroxysme, au point qu'on sort du film complètement groggy. — J. Dt.

BARBARY COAST

1955 — BARBARY COAST (VILLE SANS LOI) (Samuel Goldwyn - United Artists), 90 min.

Prod. : Samuel Goldwyn. *Sc.* : Ben Hecht, Charles McArthur. *Ph.* : Ray June. *Mus.* : Alfred Newman. *Dir. Art.* : Richard Day. *Cost.* : Omar Kiam. *Mont.* : Edward Curtis. *Ass. Réal.* : Walter Mayo.

Int. : Myriam Hopkins (*Mary Rutledge*), Edward G. Robinson (*Louis Chamalis*), Joel McCrea (*James Carmichael*), Walter Brennan (*Old Atrocity*), Frank Craven (*Colonel Marcus Aurelius Cobb*), Brian Donlevy (*Knuckles*), Clyde Cook (*Oakie*), Harry Carey (*Slocum*), Matt McHugh (*Broncho*), Otto Hoffman (*Peebes*), Rollo Lloyd (*Wigham*), J.-M. Kerrigan (*Juge Harper*), Donald Meek (*McTavish*), Fred Vogeding (*capitaine*), Dave Wengren (*quartier-maître*), Anders Von Haden (*McCreaty*), Jules Cowles (*pilote*), Cyril Thornton (*steward*), Roger Grey.

Résumé : San Francisco 1849. La première ruée vers l'or a fait de Frisco la capitale de cette « Barbary Coast » (Côte sauvage) qu'était alors la Californie. Aucune femme blanche n'aurait consenti à se risquer dans ce milieu de forbans et de hors-la-loi, jusqu'à l'arrivée de Mary Rutledge — Swan pour les intimes — dont l' « abattage » fait tout de suite sensation. Chamalis, le maître des tripots de la ville damnée, la prend aussitôt sous sa coupe et la transforme en entraîneuse, chargée d'attirer dans son cabaret (la « Bella Donna ») les chercheurs d'or en mal de tapis vert.

Roulettes truquées, meurtres quotidiens de braves bougres, intrigues sordides... Tout irait pour le mieux dans le pire des mondes si un jour n'intervenait un journaliste plus courageux que les autres, Cobb, un séduisant prospecteur venu de l'Est et le bataillon des « Vigilants ». Le premier sera lâchement assassiné par Knuckles, un tueur à gages, ce qui provoquera les hurlements réprobateurs de la foule ; le second rachètera (aux deux sens du terme) la belle Swan ; quant au corps de troupe venu *in extremis* à la rescousse, c'est le *deus ex machina* qui se chargera de châtier les méchants, auxquels sera appliquée la loi du lynch.

Mais Chamalis, avant d'être capturé, aura eu un beau geste ; ému par la sincérité de l'amour des deux jeunes gens, il les laissera, magnanime, fuir à toutes brides vers un destin meilleur.

« Je ne me rappelle plus le sujet, sauf qu'il s'agissait d'une jeune fille qui arrive à San Francisco pour découvrir que l'homme qu'elle devait épouser a été tué au cours d'une rixe de jeu. Je n'ai pas beaucoup aimé le film. Je le trouvais trop artificiel, plus ou moins fait sur commande. Comme dit Ben Hecht : « Myriam Hopkins débarqua à Barbary Coast et erra alentour, comme une Goldwyn Girl égarée. »

Un fait divers historique a inspiré Hawks dans *Barbary Coast* : l'arrivée fracassante à San Francisco, en pleine ruée vers l'or, d'Eléonore Dupont, jolie femme effrontée et forte en gueule à l'accent français prononcé qui devint une célèbre patronne de maison de jeux, s'enrichit aux dépens des desperados de l'époque, mit sa vertu plusieurs fois aux enchères et mourut respectée, sous le nom de Mme Moustache, à cause du fin duvet qui lui était venu sur la lèvre supérieure... Sujet pittoresque, grouillant de vie, lui fournissant l'occasion de camper quelques figures étonnantes d'aventuriers ratés, tel le savoureux « Old Atrocity », descendant en droite ligne de Falstaff, et d'autres réussis (ce qui ne leur évitera point la corde), comme le splendide Edward Robinson, lequel a une manière bien à lui de descendre l'escalier de son tripot ou d'aguicher les dames qui, sur le plan de l'aristocratie du geste, n'a rien à envier aux élégants de *Scarface*.

C'est Anna Sten qui devait, dit-on, interpréter le rôle de la belle entraîneuse : Myriam Hopkins l'obtint, et il semble que l'on ait gagné au change. Elle et Robinson forment, on s'en doute, un couple haut en couleur. Ne manque qu'un troisième larron pour que le triangle hawksien soit équilatéral : ce sera Joel MacCrea, incarnation d'un autre type d'humanité virile, moins surprenant peut-être mais d'une égale noblesse. Autour d'eux, la ville, colorée, chatoyante, brutale, avec d'assez beaux effets de brume. Le film est contemporain du *Mouchard* de Ford, auquel on l'a comparé quelquefois : mais nul expressionnisme, pas la moindre trace de *kammerspiel* ne viennent ici troubler les perspectives. L'humour, la poésie, la franchise de ton qui y règnent en maîtres ne sont pas pipés ; et si l'on peut à bon droit parler d'*atmosphère* réaliste, au sens non encore trafiqué des termes, c'est bien à propos de Barbary Coast, qui est en outre l'un des premiers films de notre auteur à imposer la tradition d'un style *picaresque* purement américain. — C.B.

CEILING ZERO

1936 — CEILING ZERO (BRUMES) (Cosmopolitan Pictures - First National - Warner Bros), 95 min.

Prod. : Harry Joe Brown, Howard Hawks. *Sc.* : Frank Wead, d'après



James Cagney et Pat O'Brien dans **Ceiling Zero.**

sa pièce. *Ph.* : Arthur Edeson. *Mus.*: Leo F. Forbstein. *Dir. Art.* : John Hughes. *Mont.* : William Holmes.

Int. : James Cagney (*Dizzy Davin*), Pat O'Brien (*Jack Lee*), June Travis (*Tommy*), Stuart Erwin (*Texas*), Isabel Jewell (*Lori*), Henry Wadsworth (*Tay*), Craig Reynolds (*Joe Allen*), Richard Purcell (*Smiley*) Robert Light, Gary Owen, Barton McLane, Martha Tibbetts, Edward Garyn, Carlyle Moore jr, Addison Richards, Pat West, Matilda Comont, James Bush.

Résumé : L'aérodrome d'une compagnie d'aéropostale. Au cours d'un vol sans visibilité, un pilote, affolé, abandonne courrier et avion pour sauter en parachute. Le lendemain, Jack Lee (P. O'Brien), chef de l'aérodrome, attend anxieusement un avion en retard. L'avion arrive bien, piloté par Dizzy (J. Cagney), pilote de la vieille école qui n'est pas formé aux horaires stricts du fonctionnarisme : il s'était posé près d'une piscine pour voir des filles. Cette conduite n'est pas appréciée par le commissaire des vols. Le soir même, Dizzy, pour ne pas manquer un de ses nombreux rendez-vous galants, se fait remplacer par un autre pilote, Texas. Celui-ci vole sans visibilité, tente un atterrissage dans le brouillard : son avion s'enflamme et on le transporte à l'hôpital. La femme de Texas accuse Dizzy d'être responsable de l'accident. On lui retire sa licence de vol. Peu après, un jeune pilote doit accomplir un vol de nuit dangereux en raison du brouillard : avant le départ, Dizzy l'assomme et prend sa place. Texas meurt pendant que Dizzy vole sans visibilité. Lee ordonne à Dizzy de revenir, qui refuse : son avion tombe en vrille et explose au sol. Lee ne peut plus que réunir les fragments de la carte de pilote de Dizzy, pour les conserver.

Ce film se présente comme une esquisse, tant par l'idée que la construction, de *Seuls les anges ont des ailes*. Il est d'autre part tiré d'une pièce qu'il suit, semble-t-il, très fidèlement, étant donné la rareté des extérieurs, l'unité du lieu, la place accordée au dialogue. En fait, même originaux, même pris à des romans, les scénarios de Hawks doivent beaucoup au théâtre : ils en gardent *presque tout* — sauf la théâtralité. (Ce sera au contraire sur cette théâtralité que la génération d'après guerre, Welles, Kazan, Losey, les trois Mann, Brooks, Aldrich, etc., aimera à renchérir.)

Ce qui fait la force de Hawks, c'est qu'il est sans complexes, loin de la nostalgie du muet, comme des tentations de la scène. Il nous livre lui-même l'un de ses trucs : la rapidité d'élocution, servie par l'admirable prise de son de l'entre-deux-guerres ; mais le mystère de la « direction d'acteurs », surtout chez lui, ne se laisse pas réduire à quelques recettes. Ce qu'un film comme celui-ci met en lumière, c'est le refus net de biaiser, la façon de choisir les moments les plus *ingrats, cinématographiquement* parlant — longs discours où l'action piétine, ou, au contraire, emphase des temps forts — sans qu'il y ait jamais ni stagnation, ni outrance, ni, bien qu'on y pleure souvent, de pleurnicheries. De tels films défont en nous l'idée d'un cinéma flegmatique et de suggestion à quoi, curieusement, s'identifie celui de Hawks, dans le souvenir. Le paroxysme et le bavardage, vices chéris des années 50, sont là déjà, mais ne sont pas vices.

Un mot encore sur l'idée — matérialisée ici par le brouillard et les télécommunications — d'un espace hétérogène, indéfini, farci de pièges, qui est celui de l'homme en action. Et Hawks n'aime pas à doter le spectateur d'un point de vue privilégié par rapport au héros. Ce qui rend son style si difficile à définir, c'est qu'il ne répond ni au point de vue du narrateur — de Dieu — (pas de mouvements d'appareil descriptifs, ou de plan fixe *wellesien*), *ni des personnages* (style d'associations d'idées). Il y aurait beaucoup à dire sur le découpage — « classique » selon Bazin — de Hawks. Le choix de ce qu'il montre ou ne montre pas surprend toujours, et s'impose par son existence, sans que nous parvenions très bien à le justifier. Il semble que la nécessité interne de l'art fasse écho, ici, à la cohésion du monde, selon les lois d'une homothétie dont la formule reste encore à découvrir. — E. R.

THE ROAD TO GLORY

1936 — THE ROAD TO GLORY (LES CHEMINS DE LA GLOIRE) (Fox), 95 min.

Prod. : Darryl F. Zanuck (*Ass.* : Nunnally Johnson). *Sc.* : Joel Sayre, William Faulkner, d'après le film français *Les Croix de Bois*, de Raymond Bernard, tiré du roman de Roland Dorgelès. *Ph.* : Gregg Toland. *Mus.* : Louis Silvers. *Dir. Art.* : Hans Peters. *Déc.* : Thomas Little. *Cost.* : Gwen Wakeling. *Mont.* : Edward Curtis. *Ass. Réal.* : Ed. O'Fearma.

Int. : Frederic March (*lieut. Michel Denet*), Warner Baxter (*cap. Paul Laroche*), Lionel Barrymore (*Papa Laroche*), June Lang (*Monique*), Gregory Ratoff (*Bouffiou*), Victor Kilian (*Régnier*), Paul Stanton (*capitaine de la relève*), John Qualen (*Duflous*), Julius Tannen (*lieut. Tannen*), Theodore Van Heltz (*major*), Paul Fix (*Rigaud*), Leonid Kinskey (*Ledoux*), Jacques Vernaire (*docteur*), Edythe Raynore (*infirmière*), George Warrington (*vieux soldat*).

Résumé : Près du front, en 1914, dans le camp d'un régiment français : un lieutenant (F. March) s'éprend, au cours d'un bombardement, d'une jeune infirmière (J. Lang), en ignorant qu'elle est la fiancée de son capitaine (W. Baxter). Celui-ci est célèbre sur tout le front, car il perd, à chaque attaque, la moitié de ses effectifs. Le régiment monte au front, à la relève, et trouve, dans la tranchée qu'il occupe, un blessé prisonnier des barbelés : deux volontaires tentent de le libérer, l'un d'eux meurt, l'autre est blessé à son tour, le lieutenant va le chercher et le sauve, tandis que le capitaine abat le premier blessé. Les rapports des deux hommes se tendent. Après de longs moments d'angoisse dus à une tranchée souterraine de sape creusée par les Allemands, le régiment est relevé par ceux qu'il avait lui-même relevés, à temps pour les voir sauter sur la mine allemande. A l'arrière, arrivent de nouvelles recrues, dont le père, volontaire, du capitaine. Le capitaine découvre les rapports du lieutenant avec l'infirmière. Ils montent de nouveau au front, pour poser une liaison téléphonique : la mission échoue par la faute du père, qui, affolé, abat ses camarades. Le capitaine charge le lieutenant de ramener le père à l'arrière pour le faire juger, le lieutenant en profite pour retrouver l'infirmière dans un hôpital : il est surpris par le capitaine, blessé. Le lieutenant dévoile alors tout au capitaine, avant de s'apercevoir que celui-ci est aveugle. Désespéré, le capitaine, guidé par son père, remonte en ligne, réussit à poser la liaison téléphonique, et dirige sur lui un tir d'artillerie : un obus les tue. Le lieutenant, nommé capitaine, fait à ses hommes le même discours, avec les mêmes attitudes, que son ancien chef.

« Les hommes dans vos films de guerre et d'aventures ne mettent jamais en question les conditions impossibles dans lesquelles ils doivent travailler.

— *Ils savent qu'ils n'y gagneraient rien. C'est la règle du jeu. Ils essaient des avions ; ils essaient des voitures. Ayant été formés à l'armée, ils acceptent les ordres, quels qu'ils soient.* C'est ainsi que fonctionne une armée. *La calme acceptation des faits. Dans* Seuls les anges ont des ailes, *après la mort de Joe, Cary Grant dit : « Il n'était pas assez bon, voilà tout. » C'est la seule chose qui maintient les gens en état d'agir. Ils n'ont qu'à se dire : « Joe n'était pas assez bon, et je suis meilleur que Joe. Je continue et fais le boulot. » Et ils découvrent qu'ils ne sont pas meilleurs que Joe, mais c'est trop tard, voyez-vous.* »

Son film le plus dément. Qui évoque Gance ou Vidor. Et c'est normal, puisque se voulant peinture et critique du romantisme de la guerre.

The Road to Glory met en conflit deux types d'homme. Le capitaine, être faible qui rêve de gloire, mais, par manque d'efficacité et de prise sur le réel, se retranche derrière son devoir. Le lieutenant qui affronte le monde, agit, risque, décide, bref domine simplement la vie et la guerre sans s'en faire un titre de gloire. Le conflit inverse, donc, de celui de *The Dawn Patrol*. Le romantisme de l'action appartient au chef. Son réalisme au subordonné.

Une fois de plus, c'est par rapport à la femme que prend son sens le conflit hawksien. C'est donc avec elle que le film commence. Dans cet univers cruel et terrifiant de la guerre, c'est un portrait de femme douce, consolatrice, refuge des affligés que l'auteur nous propose en cette infirmière bénévole, un personnage presque sorti des films de Griffith. Il y a en elle un caractère marial, mis en évidence dans les scènes de l'église. Elle n'en est que plus dangereuse.

En se fiançant avec elle (début du film), le capitaine commet une « mésalliance ». Ne cherche-t-il pas à se concilier une nature aimante et protectrice, alors que, chef, il doit commander contre une nature éminemment hostile ? Il abdique ainsi son véritable rôle d'homme et se laisse dérober son énergie morale. Dès lors, il ne déploiera plus qu'une énergie de fonction. Une énergie illusoire, sans prise sur le monde, qui ne peut courir qu'après un pur rêve de gloire. Elle est aussi vaine que celle de son père, auguste vieillard, donc homme dégradé (et même au sens propre du mot, puisque, ancien officier de la guerre de 70, il accepte de servir comme simple poilu) qui par manque, lui, d'énergie physique se comportera comme un couard. Leur deux faiblesses s'uniront pour réaliser finalement leur songe d'héroïsme cocardier.

Le lieutenant, en sauvant (deuxième scène du film) la femme du bombardement, donc de la nature hostile, la prend sous sa protection pour défendre et reconquérir le droit à une nature paisible. Cette attitude d'homme lui est une source nouvelle d'énergie. Mais, en s'emparant de l'amour de cette femme, il se lie à elle. Processus fatal de dégradation : son énergie morale vacille. Il trahit la confiance de son capitaine. Les rôles vont alors s'inverser. Abandonné par la femme, le capitaine peut devenir un héros. Le lieutenant qui lui succède dans son commandement reprend mot pour mot son discours « glorieux » aux troupes. Captif de la femme, il connaîtra à son tour la faiblesse et devra parcourir la même route vers la gloire.

Ce film de pur délire, photographié d'une manière proprement fantastique par Gregg Toland, avec des sources de lumière plus mystérieuses les unes que les autres, a un étrange pouvoir d'envoûtement. Il prélude à toute une longue série de films d'aventures qui, de *Only Angels Have Wings* jusqu'à *Big Sky*, vont traiter de l'errance spirituelle et morale de l'homme dans un monde plus mouvant, moins préhensible que précédemment. — J.Dt.

(COME AND GET IT)

1936 — COME AND GET IT (LE VANDALE) (Samuel Goldwyn - United Artists), 105 min.

Prod. : Samuel Goldwyn. *Réal.* : Howard Hawks, William Wyler. *Réal. Adj.* : Ross Lederman (scènes de forêt). *Sc.* : June Murfin, Jules Furthman, d'après le roman d'Edna Ferber. *Ph.* : Gregg Toland, Rudolph Maté. *Mus.* : Alfred Newman. *Mont.* : Edward Curtis.

Int. : Edward Arnold (*Barney Glasgow*), Joel McCrea (*Richard Glasgow*), Frances Farmer (*Lotta*), Walter Brennan (*Swan Bostrom*), Andrea Leeds (*Evvie Glasgow*), Frank Shields (*Tony Schwerke*), Mady Christians (*Karie*), Mary Nash (*Emma Louise Glasgow*), Edwin Maxwell (*Sid le Maire*), Clem Bevans (*Gunnar Gallagher*), Leoncie Rouy-Dementis.



Come and Get It.

Résumé : En 1884, on commence à déboiser les forêts de l'Amérique du Nord, pour satisfaire aux besoins croissants de l'industrie du papier. Barney Glasgow, qui travaille, avec son ami Swan Bostrom, sur un chantier appartenant à l'industriel Hewitt, croit, en bon Américain, qu'il pourra devenir milliardaire en pratiquant le commerce du bois. Lorsque Hewitt lui propose d'épouser sa fille, Emma-Louise, et de s'associer avec lui, l'ambitieux accepte, abandonnant sans regrets Lotta, une jeune femme rencontrée dans un tripot un soir de bagarre, à laquelle il a promis le mariage. Lotta s'efface pour ne pas contrarier les projets de Barney. Elle accepte d'épouser Swan.

1907. — Barney est arrivé à ses fins. Propriétaire des immenses usines Hewitt, il a conquis à la fois la richesse et la puissance. Swan Bostrom, qui a continué de vivre dans la forêt, l'invite un jour à son domaine campagnard. Lotta est morte, mais elle a laissé une fille, qui porte son nom. Croyant retrouver celle qu'il avait sacrifiée à son ambition, Barney s'éprend de la jeune Lotta. Mais il entre en rivalité avec son fils, Richard, qui prend d'abord Lotta pour une intrigante. Finalement, pour la première fois de sa vie, Barney devra tenir compte d'une autre volonté que la sienne. Lotta aime Richard. Le père et le fils manquent d'en venir aux mains, mais c'est Richard qui l'emporte et épouse Lotta.

La fin du film n'allait pas, et Goldwyn se faisait du souci. Hawks récrivit un certain nombre de scènes et les montra au producteur. Quand il s'aperçut que Hawks les avait écrites lui-même, il dit : « Les metteurs en scène ne devraient pas écrire », et là-dessus Hawks abandonna le film. Wyler tourna environ 270 mètres des scènes que Hawks avait écrites.

BRINGING UP BABY

1938 — BRINGING UP BABY (L'IMPOSSIBLE MONSIEUR BÉBÉ) (R.K.O.), 102 minutes.

Prod. : Howard Hawks (Ass. prod. : Cliff Reid). *Sc.* : Dudley Nichols, Hager Wilde, d'après Hager Wilde. *Ph.* : Russell Metty. *Mus.* : Roy Webb.

Dir. Art. : Van Nest Polglase, Perry Ferguson. *Déc.* : Darrell Silvera. *Cost.* : Howard Greer. *Mont.* : George Hively. *Eff. Sp.* : Vernon L. Walker. *Ass. Réal.* : Edward Donahue.
Int. : Cary Grant (*David Huxley*), Katherine Hepburn (*Susan*), Charlie Ruggles (*Major Applegate*), May Robson (*Tante Elizabeth*), Barry Fitzgerald (*Gogarty*), Walter Catlett (*Slocum*), Fritz Feld (*Dr. Lehman*), Lena Roberts (*Mrs. Gogarty*), George Irving (*Peabody*), Tala Birrell (*Mrs. Lehman*), Virginia Walker (*Alice Swallow*), John Kelly (*Elmer*), Asta (*Baby*), Nissa (*méchant léopard*).

Résumé : Un jeune et naïf paléontologue (C. Grant), cherchant des crédits pour son musée, se met en frais pour suivre au golf l'avocat d'un milliardaire et tombe sur une fille (K. Hepburn) qui lui prend d'abord sa balle, puis sa voiture, puis l'enlève, puis le laisse. Il la retrouve dans les salons de l'hôtel où il a rendez-vous avec l'avocat : en peu de temps les catastrophes s'amoncellent autour d'eux. Charmée par lui, elle feint, le lendemain, d'être attaquée par un léopard apprivoisé (Mr. Baby) pour le faire venir à son secours. Il faudra encore qu'ils affrontent ensemble la tante milliardaire, son ami explorateur qui pousse dans un parc des cris de fauve, un léopard sauvage échappé d'un cirque, un chien, Georges, qui a caché la clavicule du dinosaure du musée, les quatre éléments et leurs traîtrises, un voisin psychiatre, le shériff et la prison, avant de s'embrasser, enfin, sur le squelette écroulé du dinosaure.

« Dans L'impossible M. Bébé et dans plusieurs de vos comédies n'exprimez-vous pas votre lassitude envers les savants ?

— *Non, si vous devez faire un film, ce qui est drôle, c'est d'en tirer une « caractérisation » (1), quelque chose de très proche de la caricature. Mais, au moment où vous faites de la caricature, on vous accuse de vous moquer du monde. En réalité, vous n'avez fait que choisir des détails caricaturaux — l'attitude des journalistes, l'attitude des savants — et l'on croit que vous les ridiculisez. C'est pourquoi un savant, ou un inventeur, ou un homme qui se trouve dans un endroit intéressant, est amusant à décrire. C'est un travail proche de la caricature, et nous l'utilisons pour le Western, dans n'importe quel film. Si vous ne recourez pas à la caricature, vous n'avez pas de personnage.*

— A la fin du film, Grant a-t-il abandonné sa vie scientifique ?

— *Disons qu'il a des sentiments mêlés. Il s'est beaucoup amusé, et, si vous deviez choisir entre les deux femmes, vous choisiriez*



Cary Grant, Asta et Katherine Hepburn dans **Bringing Up Baby.**

certainement Hepburn. Voyez-vous, comme je vous le disais, vous partez d'une caricature très poussée et ensuite vous l'atténuez, en rendant au personnage le sens du normal, car il ne se serait guère amusé en continuant à vivre comme par le passé. A mesure que le film progresse, il devient de plus en plus normal, à force de fréquenter la jeune fille. Grant me disait : « J'ai l'impression que ma caractérisation part en morceaux. » Je lui répondis : « Non, c'est la fille qui a une influence sur vous. Vous commencez à devenir normal. »

— Hepburn représente-t-elle la normale ici ?

— *Je crois que le film a un grave défaut, j'ai beaucoup appris de lui. Il n'y avait personne de normal. Tous les gens qu'on rencontrait étaient cinglés. Depuis ce temps-là j'ai appris ma leçon et je n'ai pas l'intention de jamais rendre à nouveau tout le monde cinglé. Si le jardinier avait été normal, si le shérif n'avait été qu'un brave homme de la campagne mal assuré... mais, tels quels, tous étaient décentrés. Et j'ai réalisé mon erreur après coup et je ne l'ai plus renouvelée. Harold Lloyd m'a dit qu'il considérait que c'était la comédie la mieux construite qu'il ait jamais vue et que, pour lui, c'était un classique.*

— C'est un film plus sombre que la plupart des comédies ?

— *On a tendance à commencer une comédie avec un titre très drôle et des dessins qui semblent dire : « Et maintenant, on va*

---

(1) Caractérisation : néologisme américain pour désigner l'art avec lequel un acteur approfondit un personnage, un « caractère ».

bien s'amuser. » *Hatari débute presque en tragédie, et ce n'est que lorsqu'on découvre que l'homme va vivre que ça devient drôle. Le rire est venu peu à peu ; on n'avait pas dit qu'il fallait rire. Et plus dangereux et plus excitant ça devenait, plus facilement on riait.*

— Il y a pourtant dans les scènes nocturnes entre Grant et Hepburn en train de chercher l'os une tonalité très sombre, malgré la drôlerie de la situation.

— *Pour Cary, c'était une véritable tragédie, n'est-ce pas ? Voyez-vous, un savant a sa dignité. S'il se met à marcher à quatre pattes pour aller chercher quelque chose, il devient drôle. Chaplin excellait dans ce genre de situation. Cela remonte à* A Girl in Every Port, *quand ils poussent le policier dans l'eau. Ils n'aimaient pas les flics. Ils n'étaient ni vicieux ni mesquins, mais les policiers les empêchaient de s'amuser et ils leur firent un tour. Plus on a de dignité... Katie Hepburn, dans* L'Impossible M. Bébé, *perdant le dos de sa robe, devenait drôle, parce qu'elle était sur son trente et un, si supérieure à toute la situation et finalement si ridicule...* »

Quatorze ans avant *Monkey Business*, onze ans après *Paid To Love*, *Bringing Up Baby* est la preuve par l'absurde de la grande leçon de maturité qui s'épanouit dans *The Big Sleep*, *Red River* et *The Big Sky*. Le « héros » ne lutte plus : le voici retombé en enfance. Ce qui appelle quelques remarques concernant aussi bien les causes de cette démission que la façon dont Hawks l'exploite.

1° *La femme.* La femme, disait Kierkegaard, est essentiellement comique : elle appartient donc à la catégorie du fantastique. Celle que nous propose Hawks est de la même famille : un être puéril dont l'âge mental n'excède guère celui de Jerry Lewis. C'est là, notons-le en passant, l'un des deux types de femmes selon Hawks, l'autre étant représentée par la Lauren Bacall de *To Have and Have Not* et de *The Big Sleep*, exemple assez rare de la femme moderne.

2° *La logique.* Issue en droite ligne de Mack Sennett, elle suit un canevas immuable : a) mise en place du gag (exposition) ; b) réalisation du gag (développement) ; c) conséquences (conclusion). Tradition très pure du burlesque cinématographique où le comique n'éclate pas en gerbes comme chez les Marx, mais tire ses effets les plus sûrs de la continuité de l'action engagée.

3° *La répétition.* Lorsque toutes les conséquences du gag ont été tirées, on passe au suivant. Répétition au sens théâtral du mot — rappelez-vous *Twentieth Century* où les actes n'en finissent pas d'être recommencés au-delà de toute nécessité — mais aussi au sens plus général de reproduction. Répéter un acte, c'est en rogner la finalité, c'est le réduire à sa figure littérale. L'action n'a d'autre avenir, ici, qu'elle-même, la réussite même n'a pas de sens. La différence entre Capra et Hawks est que le second n'a jamais cru à la réussite rooseveltienne.

4° J'en arrive enfin au point d'où j'aurais pu partir. Si chaque gag répète le précédent, si chaque film répète le précédent, il ne reste au critique qu'à se répéter à son tour. Ce qui a été, sera. — A.S.L.

ONLY ANGELS HAVE WINGS

1939 — ONLY ANGELS HAVE WINGS (SEULS LES ANGES ONT DES AILES), (Columbia), 121 minutes.

Prod. : Howard Hawks. *Sc.* : Jules Furthman, d'après Howard Hawks. *Ph.* : Joseph Walker, Elmer Dyer (séquences aériennes). *Mus.* : Dimitri Tiomkin, dirigée par Morris W. Stoloff. *Dir. Art.* : Lionel Banks. *Cost.* : Kalloch. *Mont.* : Viola Lawrence. *Eff. Sp.* : Roy Davidson, Edwin C. Hahn.

Int. : Cary Grant (*Geoff Carter*), Jean Arthur (*Bonnie Lee*), Richard Barthelmess (*Bat McPherson*), Rita Hayworth (*Judith*), Thomas Mitchell (*Kid Dabb*), Sig Ruman (*Dutchie*), Allyn Joslyn (*Les Peters*), Noah Beery Jr. (*Joe Souther*), John Carrol (*Gent Shelton*), Victor Kilian (*Sparks*), Donald Barry (*Tex Gordon*), Melissa Sierra (*Lily*), Lucio Villegas (*Dr. Lagorio*), Forbes Murray (*Hartwood*), Maciste (*guitariste*).

Résumé : Un port d'Amérique du Sud : une compagnie d'aviation privée doit accomplir un certain nombre de vols pour obtenir un contrat de l'Etat. Une fille, Bony (J. Arthur), descendue à l'escale de son bateau, est accostée par deux pilotes : au bar-siège de la compagnie, elle rencontre leur chef, Jef (C. Grant), pendant qu'un des deux pilotes part en mission. Il doit bientôt revenir, n'ayant pu, à cause du mauvais temps, franchir une passe des Andes. Malgré les ordres de Jef et la tempête, il tente de se poser, pour pouvoir dîner avec Bony : son avion prend feu et il meurt. Bony se met à aimer Jef. Arrive un pilote en remplacement (R. Barthelmess), avec sa femme Judy (R. Hayworth), ancienne fiancée de Jef, qui l'avait quitté à cause de son métier trop dangereux. Le pilote, qui s'est présenté sous un faux nom, McPherson, est démasqué par Jef : il avait abandonné, en sautant en parachute, son avion en vol, en y laissant le mécanicien, frère du vieil ami de Jef : « the Kid » (Th. Mitchell). Tandis que Jef confie les missions les plus dangereuses à McPherson, « the Kid », trop myope, se voit interdire le vol par Jef. Mais il reste un vol à accomplir avant l'échéance : Jef veut



Cary Grant, Allyn Joslyn, Rita Hayworth et Richard Barthelmess dans **Only Angels Have Wings.**

s'en charger, « the Kid », pour l'accompagner, tire à pile ou face avec une pièce truquée. Bony, en menaçant Jef d'un revolver pour l'empêcher de voler, le blesse accidentellement : c'est McPherson qui part avec le frère de son ancienne victime. En vol, un condor brise la vitre de l'avion et blesse « the Kid », qui demande à McPherson de l'abandonner et de sauter : celui-ci refuse et parvient à ramener l'avion à l'aérodrome. Là, Bony demande à Jef s'il veut qu'elle reste ou qu'elle parte. Il le joue avec la pièce truquée : Bony restera.

« Dans *Seuls les anges ont des ailes* vous avez, pour la première fois, établi le thème de vos scènes d'amour, dont nous trouvons des variations dans *Le Port de l'angoisse, La Rivière rouge, Le Grand Sommeil, Rio Bravo* et *Hatari.* Vous aimez des relations où la femme est agressive.

— Oui, c'est la première fois que j'ai utilisé ce thème, et on le retrouve dans Le Port de l'angoisse *et* Le Grand Sommeil, *et de façon évidente dans* Rio Bravo *et* Hatari. *Je le fais exprès, de temps en temps, parce que ça amuse les gens, spécialement les gens que j'aime. Combien de fois va-t-on l'utiliser? Aussi souvent que ça fera rire. C'est une méthode de pensée et c'est intéressant, parce que nos personnages n'agissent pas comme une héroïne ou un héros. Ce sont tout juste des gens normaux. J'appelle cela de l'honnêteté, ça vous permet de faire une scène qui soit un peu différente. Hitchcock s'y est essayé avec* La Mort aux trousses.

— Parmi les incidents décrits dans *Seuls les anges ont des ailes*, y en a-t-il beaucoup que vous avez entendu raconter ou connus directement ?

— Chaque personne s'inspire de faits vécus. Barthelmess, c'est un homme que j'ai vu sauter d'un avion, en en laissant un autre derrière lui. Le lien qui unit ces incidents est fictif ; mais, en fait, le personnage de Jean Arthur et ses rapports avec Cary Grant sont authentiques, reposant sur des faits. L'oiseau qui crève le pare-brise est, lui aussi, réel. L'endroit était réel : un petit port de la Grace Line en Amérique du Sud.

— Vos personnages mettent leur point d'honneur à ignorer la tragédie, par exemple quand Cary Grant demande « Qui est Joe ? » après la mort de Joe ?

— C'est très simple. Il y a deux façons de voir la chose. Celle de Josef von Sternberg, par exemple. Quelqu'un a eu la brillante idée que, si nous tournions un film ensemble,

nous ferions un super-film mais j'ai dit que c'était profondément ridicule. Nous pourrions chacun nous mettre au travail sur la même histoire, et vous ne la reconnaîtriez plus, tellement nous aurions changé les caractères. Sternberg gonfle un petit rien (et à cette époque il était un de nos plus grands metteurs en scène) aux dimensions d'une grande situation, alors que je prends une grande situation et la mets en sourdine. Nous avons donc des points de vue exactement contraires. Je pense que vous provoquez un soupir de soulagement, quand le public voit poindre une situation familière, usée à la corde, et que l'on ne l'ennuie pas avec. Juste un petit coup et on enchaîne! De toute façon, les gens que je montre et que je choisis de montrer ne dramatisent pas ces situations, ils les mettent en sourdine, ce qui est normal avec ce type d'hommes. Le film moyen parle beaucoup trop; vous devez bâtir vos scènes, bien les planter, puis laisser le spectateur faire un petit peu de travail : qu'il se sente concerné. Tout script qu'on lit avec aisance n'est pas bon. Si vous devez le lire trois fois avant de le comprendre, vous risquez d'en tirer un film. Mais s'il commence par des phrases du genre « Il la regarda et tout le désir qu'il avait accumulé pendant dix ans apparut dans ses yeux... », je n'ai jamais trouvé un acteur qui pût jouer ça.

— Il y a aussi dans *Seuls les anges ont des ailes* le thème du professionnalisme. Vous avez une opinion très précise à ce sujet?

— Et les hommes dans le film également. C'est leur job, ils sont supposés l'accomplir. Prenez une équipe de cascadeurs aériens : si l'un ne vaut rien, tous sont en danger. Si quelqu'un perd ses nerfs en attrapant des animaux, toute l'équipe est en danger. J'ai un enregistrement sonore du bombardement par les Anglais de trois barrages, bombardement qui changea véritablement le cours de la guerre. Ils arrivèrent tôt le matin sur l'objectif et le chef dit : « Vous les gars, vous restez groupés, moi je vais faire un tour complet et voir s'ils ont tendu des câbles. » Alors l'un d'eux : « Je vous achèterai une bière au retour. » Et l'homme de dire : « Il n'y a pas de câble, on peut y aller tout de suite. » Il ajoute : « Je vais voler un peu en retrait sur le côté et en avant de vous, peut-être réussirai-je à attirer leur feu. » Un pilote sur deux s'en tira, le premier, le troisième, le cinquième, mais le second, le quatrième, le sixième, furent abattus. Je devais filmer ce sujet. On avait enregistré toute la conversation; M. Churchill m'en envoya une copie. Et ce n'étaient que des gosses, le plus vieux avait vingt et un ans; mais, à juger par leur entraînement ils en avaient cinquante ou soixante. Ils étaient comme ça. Je n'ai rien inventé. Je l'ai vu de mes propres yeux, ça m'intéresse, donc, je m'en sers. »

Le plus beau des films d'aviation de Hawks. Celui dans lequel la sensation du péril est la plus évidente. *Only Angels Have Wings*, avec ses brumes, ses décors et ses maquettes, se présente comme une aventure intime et fantastique dans le genre, sinon dans l'esprit, des œuvres de Josef von Sternberg.

Une fois de plus, le *véritable péril n'est* point la Cordillère des Andes, ni les misérables coucous de cette compagnie d'aviation fauchée, mais la femme. Elle est, avec la nature (l'oiseau final qui brise les vitres), la source de toutes les catastrophes.

En revanche, l'homme ne prend conscience de lui-même, n'est lui-même, que dans et par son métier. Le métier rachète et réintègre celui qui avait fauté par lâcheté. Il tue celui qui, par vieillissement, n'est plus en mesure de l'assumer et qui, de toute façon, sans lui, ne serait plus qu'un mort vivant. Enfin, il devient le véritable rival de la femme, qui lui fait une vraie scène de jalousie.

Est-il besoin, par ailleurs, de rappeler les beautés de ce film célèbre, en particulier cet extraordinaire exploit sportif qu'a constitué la prise de vues de l'avion venant se poser au sommet d'une montagne ? Jamais, peut-être, le génie de Hawks n'a été plus évident que dans cette scène. La confrontation de l'homme, de son effort, de sa grandeur, avec le monde, confrontation qui tient du flirt et du défi, prend ici une présence et une beauté véritablement stupéfiantes. — J. Dt.

HIS GIRL FRIDAY

1939 — HIS GIRL, FRIDAY (LA DAME DU VENDREDI), (Columbia), 92 mintes.

Prod. : Howard Hawks. *Sc.* : Charles Lederer, d'après la pièce « The Front Page », de Ben Hecht et Charles McArthur, produite à la scène par Jed Harris. *Ph.* : Joseph Walker. *Mus.* : Morris W. Stoloff. *Dir. Art.* : Lionel Banks. *Cost.* : Kalloch. *Mont.* : Gene Havlick.

Int. : Cary Grant (*Walter Burns*), Rosalind Russell (*Hildy Johnson*), Ralph Bellamy (*Bruce Baldwyn*), Gene Lockhart (*Sheriff Hartwell*), Porter Hall (*Murphy*), Roscoe Karns (*McCue*), Frank Jenks (*Wilson*), Regis Toomey (*Sanders*), John Qualen (*Earl Williams*), Ernest Truex (*Bensinger*), Cliff Edwards (*Endicott*), Billy Gilbert (*Silas F. Pinkus*), Clarence Kolb (*Maire*), Abner Biberman (*Louie*), *Frank*

Orth (*Duffy*), Helen Mack (*Mollie Malloy*), Alma Kruger (*Mrs. Baldwin*), Pat West, Edwin Maxwell.

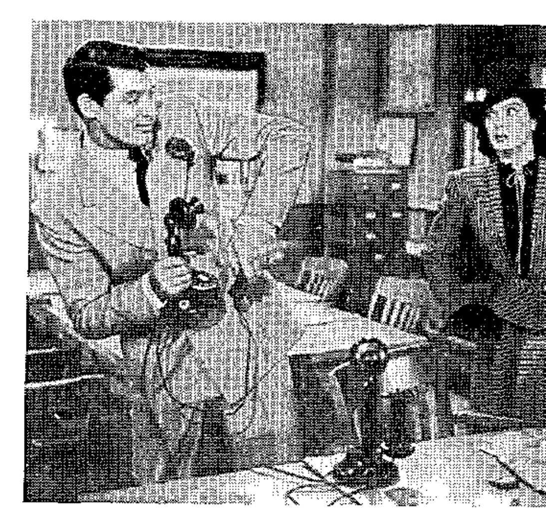
Résumé : Une rédactrice de grand journal, Hildy (R. Russell), qui veut changer de vie et « devenir une femme », vient demander le divorce à son mari, Walter (C. Grant) directeur du même journal. Au cours d'un repas où il s'invite, elle lui présente son fiancé, Bruce (R. Bellamy), homme apathique et lourd, que Walter prend un malin plaisir à ridiculiser, ce qui irrite Hildy. Mais elle ne peut échapper à l'engrenage du journal, où elle se sent aimée et nécessaire : elle va interroger un condamné à mort qui se dit innocent et qu'on va exécuter. Celui-ci s'évade et elle doit le cacher dans une salle de réunion du journal. Pendant qu'elle se laisse reprendre par le tourbillon d'activité des journalistes, et que Bruce a des ennuis, provoqués par Walter, avec la police, les policiers découvrent le fugitif. Ils vont arrêter Hildy et Walter, quand une lettre innocente le coupable. Les deux époux se réconcilient, laissant Bruce et sa mère au poste, et font des projets de voyage : une information arrive qui remet en branle toute l'activité du journal et les entraîne irrésistiblement.

« *J'ai voulu un soir prouver à quelqu'un que* Front Page *contient le plus subtil dialogue moderne qui ait été écrit. J'ai demandé à une jeune fille de lire le rôle d'Hildy, j'ai lu celui du rédacteur en chef, je me suis arrêté en m'écriant : « Diable, c'est meilleur entre une fille et un homme qu'entre deux hommes ! » J'ai téléphoné à Ben Hecht et je lui ai dit : « Que penseriez-vous si on changeait votre pièce et qu'on fasse d'Hildy une jeune femme ? « Il me répondit : « C'est une idée formidable ! ». Et nous fîmes le film.* »

Hawks crée là, en un sens, le film américain par excellence, film d'action pure, mais une action étroitement soutenue par le verbe ; ce verbe étant perçu, non pour sa valeur explicative ou dramatique, mais parce qu'il fait partie du rythme de vie américain, au même titre qu'aujourd'hui les autostrades, les jets et les supermarkets.

Le maximum de candeur dans les dialogues coïncide avec le maximum de sophistication dans le rendu de ce dialogue. Le langage retrouve sa fonction première d'instrument de communication. Il exclut chez celui qui l'emploie la complaisance, la « *littérature* », *il est lui-même action*. Notons, à ce propos, la performance physique des acteurs du film, l'énorme quantité d'énergie qu'ils doivent dépenser.

Ce côté performance correspond peut-être au dessein de Hawks de décrire la vie anormale des reporters. Mais, plus secrètement, il rejoint d'autres performances : Barrymore et Lombard, Bogart et Bacall, et prend ainsi un sens quasi métaphysique : « Des mots, encore des mots. » — L. Ms.



Cary Grant et Rosalind Russell dans **His Girl Friday.**

(THE OUTLAW)

1940 — THE OUTLAW (LE BANNI), (Hughes Production - United Artists - R.K.O.), 123 minutes.

Prod. : Howard Hughes. *Réal.* : Howard Hawks (10 jours), Howard Hughes. *Sc.* : Jules Furthman. *Ph.* : Gregg Toland. *Mus.* : Victor Young. *Mont.* : Wallace Grissell.

Int. : Jack Buetel (*Billy the Kid*), Jane Russell (*Rio McDonald*), Walter Huston (*Doc Holliday*), Thomas Mitchell (*Pat Garrett*).

Résumé : Un vieux routier du Far-West, Doc Holliday, se prend d'affection pour un jeune dur, grand amateur de chevaux et poursuivi pour quelques menus méfaits : Billy the Kid. Le shériff du lieu voit la chose d'un mauvais œil et se promet bien d'intervenir au moment *ad hoc* pour liquider le Kid que protège Doc. Par mesure de sécurité Doc confie Kid à une sienne amie, voluptueuse métisse toute disposée à accueillir les *godelureaux* dans son sein. Kid, en dépit de l'amour plus que maternel dont il est couvé, n'hésite point à échanger, à la première occasion, la fille contre un pur-sang. Celle-ci, vexée, le livre au shériff.

Surviennent alors des Indiens, qui compliquent pour un temps la situation. Devant l'ennemi commun, on se réconcilie. Puis, le danger écarté, les rivalités renaissent. Doc et

Bill, poussés par le machiavélique shériff, en viennent aux mains. En fin de compte, c'est le shériff lui-même qui sera amené à tuer Doc. Le Kid, pour le punir, l'attache à un poteau et, le laissant croupir sur place, s'enfuit heureux avec le pur-sang et la fille.

« J'avais entendu raconter l'histoire originale au Nouveau-Mexique : quelqu'un avait supprimé un bonhomme et l'avait fait enterrer comme étant Billy le Kid — nous sommes partis de là et nous avons écrit le sujet. Je trouvai Jane Russell et Jack Buetel, j'imaginai un bon petit Western, je m'amusais bien. Mais j'eus la chance de faire Sergent York *auquel je tenais, Hughes par ailleurs voulait mettre en scène. Je lui dis : « Allez-y, mettez en scène et finissez le film. » J'ai tourné la scène d'introduction de Billy le Kid et de Doc Holliday en extérieurs, ensuite Hughes a traficoté le reste. J'ai travaillé environ deux semaines sur le film. On a dû garder entre trois cents et cinq cents mètres de ce que j'avais tourné. »*

Ce film ne faisait pas partie de l' « hommage ». Faute de l'avoir vu, nous nous bornerons à reproduire ces phrases d'André Bazin — qui d'ailleurs faisait gloire à Hughes de mérites qui (v. ci-dessus) reviennent certainement à Hawks seul :

...*C'est à la mythologie chevaleresque du western que Howard Hughes s'attaque avec une violence dont je ne vois d'autre exemple, dans tout le cinéma américain, que dans Monsieur Verdoux*...

Le *Banni* est fondé sur le mépris de la femme. A l'inverse de leurs semblables, les héros s'acharnent à retirer à l'héroïne leur protection. Ils ne cessent de la bafouer, de l'*abandonner* et de se refuser aux épreuves. Dans cette incroyable contre-quête du Graal, c'est la femme qui a besoin d'eux et qui passe par les pires épreuves, avant que d'obtenir un regard de son seigneur et maître (...). Il est assez évident que Howard Hughes a sciemment généralisé le sens de son héroïne. Jane Russel n'est pas une femme qui mériterait exceptionnellement ce traitement. L'absence de tout autre personnage féminin susceptible de racheter l'espèce, de laisser en quelque sorte entendre qu'elles ne sont pas toutes « comme ça », par une comparaison défavorable pour l'héroïne, est d'ailleurs significative. Au demeurant, Jane Russel n'est point du tout antipathique (...). Dans le *Banni*, personne n'est antipathique : c'est l'ordre de l'univers qui donne à l'homme la prééminence et fait de la femme un animal domestique, agréable mais ennuyeux, auquel le vrai bétail est encore préférable. — A. B. (*La Revue du Cinéma*, août 1948.)

SERGEANT YORK

1941. — SERGEANT YORK (SERGENT YORK), (Warner Bros.), 134 minutes.

Prod. : Jesse L. Lasky, Hal B. Wallis, Howard Hawks. *Sc.* : Abem Finkel, Harry Chandler, Howard Koch, John Huston, d'après « War Diary of Sergeant York », « Sergeant York and His People », de Sam K. Cowan, et « Sergeant York - Last of the Long Hunters », de Tom Skeyhill. *Ph.* : Sol Polito, Arthur Edeson (séquences de guerre). *Dir. Art.* : John Hughes. *Déc.* : Fred McLean. *Mus.* : Max Steiner, dirigée par Leo F. Forbstein. *Mont.* : William Holmes.

Int. : Gary Cooper (*Alvin C. York*), Joan Leslie (*Gracie Williams*), Walter Brennan (*pasteur Rosier Pile*), George Tobias (« *Pusher* » *Rose*), Stanley Ridges (*major Buxton*), Margaret Wycherly (*mère York*), June Lockhart (*Rosie York*), Dickie Moore (*George York*), Ward Bond (*Ike Botkim*), Noah Berry Jr. (*Buck Lipscomb*), Clem Bevans (*Zeke*), Howard Da Silva (*Lem*), Charles Trowbridge (*Cordell Hull*), Robert Portersfield (*Zeb Andrews*), Erville Anderson (*Nate Tomkins*), David Bruce (*Bert Thomas*), Harvey Stevens (*capitaine Danforth*), Charles Esmond (*major Allamand*), Joseph Sawyer (*sergent Early*), Pat Flaherty (*sergent Parsons*).

Résumé : En 1916, dans le Tennessee, Alvin York (G. Cooper), tente avec acharnement de faire fructifier un mauvais carré de terre, à flanc de colline : il se console le dimanche, en buvant et en troublant les offices de ses coups de feu. Au cours d'une chasse au renard, il s'éprend d'une voisine, Gracie Williams (J. Leslie), et décide de se marier avec elle : pour cela, il lui faut acquérir une terre dans la vallée, travailler jour et nuit pour réunir la somme nécessaire. Malgré ses efforts effrénés, il ne parvient à compléter ses gains qu'en remportant un concours de tir, le jour même où la terre est vendue, malgré les promesses du marchand et les avances d'Alvin, à son rival sentimental. Furieux et déçu, il va s'enivrer, et revient, prêt au meurtre : la foudre fait éclater son fusil, il y voit un signe du ciel, se convertit, et va jusqu'à *se montrer* objecteur de conscience, quand les U.S.A. entrent en guerre. Son recours est refusé, et ses chefs, étonnés par ses dons de tireur, décident de le convertir à la guerre en lui faisant lire l'histoire des Etats-Unis : il part pour la France, réalise des exploits fantastiques et, sans se départir de son calme et de sa force naïve, revient en héros, refuse des offres publicitaires, retrouve sa fiancée sur la terre qu'il convoitait, don de l'Etat.

« Huston et moi avons écrit le scénario. Nous étions tout juste un peu en avance

sur le tournage. Nous avons mis à la corbeille le scénario déjà écrit et fait ce que Jesse Lasky nous a raconté sur le vrai Sergent York. Huston et moi nous entendions parfaitement, nous n'eûmes aucun mal à raconter l'histoire simplement. J'ai eu beaucoup de plaisir à travailler sur ce film, spécialement parce que Lasky fut mon premier employeur et qu'à cette époque il était sur la paille. Après lui avoir parlé, j'ai appelé Gary Cooper et je lui ai dit : « Coop, c'est bien Lasky qui t'a donné ton premier job ? » et il me répondit « Oui » « Eh bien, il est sur la paille, il a besoin d'un coup d'épaule. Il a une histoire, je crois que nous pourrions la tourner, ça ne nous ferait aucun mal. » Coop fut d'accord et nous parlâmes de tout, sauf de l'histoire — surtout d'un nouveau fusil. Enfin, je lui dis : « Si on parlait de l'histoire. » — « A quoi bon, de toute façon, on va faire ce sacré film, tu le sais. » — « Ecoute, lui dis-je, allons chez Warner et faisons un marché. Quand je dirai : « C'est exact, monsieur Cooper ? », tu dis oui. » Je dis donc : « Nous faisons le film, si vous nous laissez seuls. Correct, monsieur Cooper ? » — « Oui. » — « Si vous intervenez, si vous nous forcez la main, vous tomberez sur un os. Pas vrai, monsieur Cooper ? » Et lui de répondre : « Oui. » Nous signâmes le contrat et nous fîmes le film. Lasky en tira deux millions de bénéfices et nous étions tout heureux d'avoir pu aider quelqu'un. Le plus drôle de l'histoire, c'est que le film fit un malheur : Cooper gagna l'Academy Award, nous ne nous attendions pas à tout cela.

— Le dénouement de *Sergent York* serait plutôt tragique en ce sens qu'il s'agit d'un homme très religieux qui est récompensé pour avoir agi contre ses convictions. Est-ce bien ce que vous avez voulu ?

— Il reposait sur la théorie dont vous venez de parler. Il s'inspirait de la vie d'un homme en réalité très religieux. On lui dit de partir et de faire exactement le contraire de ce que sa religion lui enseignait, et il devint un grand héros en agissant de la sorte. C'est normal qu'il ait éprouvé une certaine confusion dans ses idées, en réalité c'était une forme de tragédie. Je lui ai posé des centaines de questions, comme vous me posez des questions, et il a répondu à mes questions. Je lui ai demandé comment il était devenu religieux. « Au beau milieu de la route », m'expliqua-t-il. Je me représentai la scène sous la forme d'une mule frappée par la foudre, au milieu de la route. On avait écrit une scène remarquable sur la manière dont il avait découvert la religion, et je n'y croyais pas. Je dis que si quelqu'un me parlait de la sorte, je ne deviendrais pas religieux. Alors, j'eus l'idée de rassembler un petit groupe de gens du Tennessee pour chanter et s'exciter, d'introduire mon personnage dans la petite salle de réunion et, tandis qu'ils chantaient, de le faire se convertir. Mais, si vous faites bien attention, encore une fois, la scène est jouée en sourdine. Si les gens veulent y croire, très bien, mais ne le leur imposez pas de force. Je suis retourné là-bas après la fin du film pour voir si j'avais fait du bon travail. J'entendis des gens parler entre eux, et l'un d'eux déclarer : « Je t'ai vu un film l'autre soir — sur les gens de la montagne — et le type savait certainement ce qu'il faisait quand il a tourné ce film. On dirait tout à fait des montagnards. Ils parlent comme de vrais montagnards. » Quelques-uns d'entre eux m'ont aidé, disaient une phrase que les acteurs répétaient, et tout changeait, voilà. Une des meilleures choses du film, c'est la mère qui ne parle presque jamais. Les scénaristes lui avaient attribué beaucoup de reparties, et je ne cessai de lui en enlever le



Gary Cooper, Dickie Moore, Margaret Wycherly et June Lockhart dans **Sergeant York.**

plus possible. Finalement, je dis : « Je sais ce qu'il nous faut, quelqu'un qui ne parle pas. » « Ça, je le comprends très bien », dit-elle. Mais ils sont très enfantins, ces gens, extrêmement arriérés — les quelques scènes au magasin l'indiquent — vous n'avez pas affaire à un homme sophistiqué — il était désorienté. Et nous avons essayé de montrer un homme désorienté. Je ne cherche pas à prêcher ou à prouver quoi que ce soit. Je cherche seulement à imaginer ce qu'il y avait dans cet homme et à le dire. Le commentaire que fit York, après avoir vu le film, est intéressant. Il déclara . « J'ai fourni l'arbre et Hawks y a mis des feuilles. » Je trouve ça plutôt gentil. »

Ce film a été analysé par J.-L. Comolli dans notre numéro 135 (août 1962).

BALL OF FIRE

1941 — BALL OF FIRE (BOULE DE FEU) (Samuel Goldwyn - R.K.O.), 111 min.

Prod. : Samuel Goldwyn. *Sc.* : Billy Wilder, Charles Brackett, d'après « From A to Z », de Billy Wilder et Thomas Monroe. *Ph.* : Gregg Toland. *Mus.* : Alfred Newman. *Dir. Art.* : Perry Ferguson. *Mont.* : Daniel Mandell.

Int : Gary Cooper (*Bertram Potts*), Barbara Stanwyck (*Sugarpuss O'Shea*), Oscar Homolka (*Pr. Gurkakoff*), Dana Andrews (*Joe Lillac*), Dan Duryea (*Duke Pastrami*), Henry Travers (*Pr. Jerome*), S.Z. Sakall (*Pr. Magenbruch*), Tully Marshall (*Pr. Robinson*), Leonid Kinskey (*Pr. Quintana*), Richard Haydn (*Pr. Oddly*), Aubrey Mather (*Pr. Peagram*), Allen Jenkins (*Garbage man*), et Gene Krupa et son orchestre.

Résumé : Huit savants, reclus dans une fondation, préparent une encyclopédie sous la direction d'un professeur de grammaire, Bertram Potts (G. Cooper) qui, grâce à un boueux, se passionne pour l'argot et se met à fréquenter les cabarets pour étudier cette langue neuve. Un soir, une chanteuse, Sugarpus (B. Stanwyck) le fascine par son vocabulaire. Il la suit dans sa loge, où deux gangsters viennent l'avertir de se cacher, son ami Joe (D. Andrews) étant interrogé par la police. Quand Potts entre, elle le prend pour un policier et le met à la porte. Il a pu lui laisser sa carte, avec l'adresse de la fondation, et, ne sachant où se « planquer », elle y va en pleine nuit. Elle séduit vite les savants, se fait héberger, leur apprend à danser, embrasse Potts, qui veut la chasser mais lui offre une bague. Un coup de téléphone de Joe, relâché, et que Sugarpuss fait passer pour son père, permet à Potts de la demander en mariage au gangster amusé qui accepte et exige que la cérémonie se passe dans la ville où il se planque, et où il a l'intention d'épouser, lui, Sugarpuss, pour qu'elle ne puisse témoigner contre lui. En route, l'équipe des savants et la fille doivent s'arrêter, après un accident, dans un hôtel : les bandits les y retrouvent, et quand Potts vient d'avouer son amour à la fille émue, enlèvent celle-ci. Or, Surgarpuss refuse d'épouser Joe, et les bandits décident de menacer Potts de mort pour la faire céder. Mais les savants, grâce à leurs connaissances en physique, parviennent à désarmer les bandits et à libérer Sugarpuss qui épousera enfin l'homme qu'elle a choisi, malgré tous ses ridicules.

AIR FORCE

1943 — AIR FORCE (AIR FORCE) (Warner Bros.), 124 min.

Prod. : Hal B. Wallis, Howard Hawks. *Sc.* : Dudley Nichols. *Ph.* : James Wong Howe, et Elmer Dyer, Charles Marshall pour les séquences aériennes. *Mus.* : Franz Waxman, *dirigée* par Leo F. Forbstein. *Dir. Art.* : John Hughes. *Déc.* : Walter F. Tilford. *Cost.* : Milo Anderson. *Mont.* : George Amy. *Eff. Sp.* : Roy Davidson, Rex Wimpy, H.F. Koenekamp. *Ass. Réal.* : Jack Sullivan. *Chef Pilote* : Paul Mantz.

Int. : John Ridgely, Gig Yound, Arthur Kennedy, John Garfield, Harry Carey, George Tobias, Charles Drake, Ward Wood, Ray Montgomery, Stanley Ridges, James Brown, Willard Robertson, Moroni Olsen, Edward S. Brophy, Richard Lane, Bill Crago, Faye Emerson, Addison Richards, James Flavin, Ann Doran, Dorothy Peterson.

Résumé : 1941, une base aérienne américaine : l'équipage d'une forteresse volante, les adieux faits, part en mission avec une escadrille de bombardiers. En vol, on apprend l'attaque de Pearl Harbour, l'escadrille se disperse, et la forteresse se pose dans une île : il faut réparer son train d'atterrissage : l'avion est attaqué par quelques soldats japonais, mais réussit à décoller. Ils vont à Hawaï, et l'avion est ravitaillé en bombes. Ils repartent à l'aube et vont jusqu'à Waké, se posent en route sur une île bombardée par les Japonais, où ils prennent le courrier des soldats et un chien. Dans une autre île, où les Japonais préparent un bombardement, ils décollent pour défendre l'île, et, au cours d'un combat contre des chasseurs ennemis, les mitrailleurs, dont Winocki (J. Garfield), les abattent, mais l'avion est touché. Le capitaine *ordonne* à l'équipage de sauter, et parvient à faire atterrir la forteresse, mais il est blessé, et l'équipage au complet assiste à sa mort. Les hommes s'emploient à réparer les dégâts de l'avion, quand les Japonais attaquent. Un officier de la base leur ordonne alors d'incendier la forteresse, ils refusent et demandent



Gig Young dans **Air Force.**

une dernière chance. Et pendant qu'une chaîne de soldats se passe des bidons d'essence pour l'avion, les mitrailleurs, qui ont pris les mitrailleuses lourdes à bras le corps, parviennent à abattre plusieurs chasseurs japonais. La forteresse, poussée en position d'envol par les soldats, décolle au moment où les Japonais envahissent l'aérodrome. En vol, ils repèrent un convoi de navires de guerre nippons, le signalent au quartier général, et participent, avec plusieurs escadrilles de chasseurs, à sa destruction. Après la bataille, ils atterrissent sur une plage, et plus tard, ils participeront, avec une immense escadrille de forteresses volantes, à l'attaque de Tokio.

Qu'est-ce que la guerre pour les pilotes, navigateurs, mitrailleurs et bombardiers d'une forteresse volante ? Une aventure personnelle, une équipée de corsaires, où une déclaration lointaine et quelques ordres entendus par radio les livrent à eux-mêmes et à leur avion. Mais, au cours du long périple d'île en île, ils pourront de moins en moins penser à eux et seront complètement absorbés par la machine. Si bien que la guerre devient pour eux la préservation et l'utilisation de l'avion qu'ils doivent défendre contre les ennemis de l'air et du sol, réparer, transformer, afin de l'employer toujours plus à fond.

Alors que, dans les autres films d'aviation de Hawks, l'avion, la machine était un moyen pour l'homme d'affronter le monde et de se posséder lui-même, elle devient ici le monde de l'homme. Ces aviateurs dépendent de leur avion, ils y vivent, y dorment, y mangent et y meurent : leur vie est liée à sa vie. L'avion est leur décor, leur milieu, c'est en lui et par lui qu'ils agissent ,et même à terre, ils doivent le servir et ne peuvent l'oublier. Monde exigeant, qui demande des sacrifices et des audaces : pour sauver leur avion, ils accepteront mille fois de mourir. Monde dur et jaloux : le mitrailleur qui va combattre sur un autre avion y est tué. Monde enfin qui intègre totalement les hommes et les accomplit : leur accord avec l'avion est tel qu'ils deviennent ses prolongements (quand ils prennent les mitrailleuses à bras le corps), qu'ils sont eux-mêmes des machines employées par l'avion pour sa vie : l'orifice percé à l'arrière où Winocki devient mitrailleuse humaine.

Jamais Hawks n'était allé aussi loin dans l'accord et la dépendance de l'homme et de sa machine. Et c'est seulement quand cet accord est totalement réalisé (par l'éducation des uns et l'élimination des autres), quand homme et machine sont un tout indissociable, que la forteresse humaine peut rejoindre son escadrille et participer à la « vraie guerre ». — J.-L. C.

(CORVETTE K-225)

1943 — CORVETTE K-225 (CORVETTE K-225) (Universal), 99 min.
Prod. : Howard Hawks. *Réal.* : Richard Rosson. *Sc.* : Lieut. John Rhodes Sturdy. *Ph.* : Tony Gaudio, Harry Perry. *Mont.* : Edward Curtis.
Int. : Randolph Scott, Ella Raines, James Brown, Barry Fitzgerald, Andy Devine, Fuzzy Knight, Noah Berry jr., Richard Lane, Thomas Gomez.

TO HAVE AND HAVE NOT

1944 — TO HAVE AND HAVE NOT (LE PORT DE L'ANGOISSE) (Warner Bros.), 100 min.
Prod. : Howard Hawks. *Sc.* : Jules Furthman, William Faulkner, d'après le roman d'Ernest Hemingway. *Ph.* : Sidney Hickox. *Mus.* : Leo F. Forbstein. *Lyrics* : Hoagy Carmichael, Johnny Mercer. *Dir. Art.* : Charles Novi. *Déc.* : Casey Roberts. *Mont* : Christian Nyby. *Eff. Sp.* : Roy Davidson, Rex Wimpy. *Cons. Techn.* : Louis Comien. *Ass. Réal.* : Jack Sullivan.
Int. : Humphrey Bogart (*Harry Morgan*), Lauren Bacall (*Marie Browning*), Walter Brennan (*Eddie « The Rummy »*), Marcel Dalio (*Gérard*), Hoagy Carmichael (*Crickett*), Dolores Moran (*Hélène de Bursac*), Walter Molnar (*Paul de Bursac*), Dan Seymour (*inspecteur Renard*), Sheldon Leonard (*lieut. Coyo*), Walter Sande (*Johnson*), Aldo Nadi (*garde du corps*), Paul Marion (*Beauclerc*), Patricia Shay (*Madame Beauclerc*), Pat West (*garçon du bar*), Emmett Smith (*Emil*).



Humphrey Bogart et Dan Seymour dans **To Have and Have Not.**

Résumé : Histoire de cœur, aux deux sens du mot : amour et courage, à Fort-de-France, vers 1942. Ce que Harry Morgan (H. Bogart) a, c'est d'abord son bateau, qui lui permet de vivre en menant à la pêche un riche Américain, c'est ensuite une assurance, une sûreté de décision et une force d'action telles qu'elles le poussent, son client tué sans l'avoir payé, au cours d'une lutte entre sûreté nationale vichyste et partisans de la France libre, d'une part à accepter de travailler pour ces derniers, d'autre part à maîtriser et à aimer une femme aussi forte et aussi tenace que lui : Mary Browning (L. Bacall). Pris entre la bassesse et les méthodes odieuses des vichystes, et la maladresse et la confusion sympathiques, mais inefficaces des Français libres, il s'impose vite, accomplit sa mission, *sauve en l'opérant* un des chefs de la résistance, libère son vieil ami alcoolique prisonnier des vichystes, paralyse ceux-ci, et, révélé à lui-même, s'engage dans la résistance, en partant, avec Mary, son ami et les chefs résistants, sur son bateau, vers l'île du Diable, pour « mettre le feu aux poudres ».

« Comment le personnage de Bacall a-t-il pris naissance ?

— Nous avons découvert qu'elle était une gamine qui, lorsqu'elle était insolente, devenait encore plus attirante. C'était la seule façon que vous la remarquiez, car il lui suffisait de sourire. Je dis à Bogey : « On va essayer un truc intéressant. Tu es le type le plus insolent de l'écran, et je vais rendre une fille un peu plus insolente que toi. » — « Vas-y, me répondit-il, mais tu auras du boulot. » Et je lui dis : « J'ai un grand avantage sur toi, je suis le metteur en scène. Je ne lui dirai qu'une chose : de sortir en te tournant le dos à chaque scène. » — « T'as déjà gagné. » A la fin de chaque scène, elle sortait en lui tournant le dos. C'était un antagonisme à base de sexe, il faut



Humphrey Bogart et Martha Vickers dans
The Big Sleep.

THE BIG SLEEP

1946 — THE BIG SLEEP (LE GRAND SOMMEIL) (Warner Bros.), 114 min.

Prod. : Howard Hawks. *Sc.* : William Faulkner, Leigh Brackett, Jules Furthman, d'après le roman de Raymond Chandler. *Ph.* : Sidney Hickox. *Mus.* : Max Steiner, dirigée par Leo F. Forbstein. *Dir. Art.* : Carl Jules Weyl. *Déc.* : Fred M. McLean. *Mont.* : Christian Nyby. *Eff. Sp.* : Roy Davidson, Warren E. Lynch. *Ass. Réal.* : Chuck Hansen.

Int. : Humphrey Bogart (*Philip Marlowe*), Lauren Bacall (*Vivian Regan*), Martha Vickers (*Carmen Sternwood*), John Ridgely (*Eddie Mars*), Regis Toomey (*Bernie Ohls*), Dorothy Malone (*libraire*), Elisha Cook jr. (*Harry Jones*), Charles Waldron (*général Sternwood*), Sonia Darrin (*Agnès*), Louis Jean Heydt (*Joe Brody*), Charles D. Brown (*Norris*), Robert Steele (*Canino*), Peggy Knudsen (*Mona Mars*), Tom Rafferty (*Carol Lundgren*), Theodore Von Eltz (*Geiger*), Marc Lawrence, Don Wallace, Joy Barlowe, Tom Fadden, Ben Weldon, Trevor Bardette.

Résumé : Un détective, Phil Marlowe (H. Bogart) est engagé par un vieux général reclus dans une serre, goûtant la vie par procuration, et hanté à la fois par la vie scandaleuse de ses deux filles, et par le souvenir d'un aventurier, Shawn Regan, qu'il aimait comme un fils, en vivant de le regarder vivre. Chargé de faire cesser les chantages dont la jeune fille du général est la victime (M. Vickers), et de retrouver Regan mystérieusement disparu, Marlowe, hanté par l'existence mythique de Regan dont on cherche sans cesse à l'écarter, et animé par la présence occulte du général qui désire la tranquillité, s'obstine à aller jusqu'au bout de sa tâche, malgré les crimes et les menaces qui s'accumulent autour de lui et à propos de Regan. Il s'entête à rechercher celui-ci, malgré même la fille aînée du général : Vivian (L. Bacall), qui le fascine, l'irrite et le séduit. Il accomplit ainsi, au milieu des meurtres et des truands un véritable itinéraire moral qui le mène à sauver malgré elles les filles du général, et à découvrir, en démêlant l'imbroglio policier, la force de ne jamais céder.

« Que signifie ce titre, *Le Grand Sommeil* ?

— *Je ne sais pas, probablement la mort. Un excellent titre. Je n'ai jamais bien compris l'histoire. Je l'ai lue avec un plaisir extrême. Le scénario fut écrit en huit jours, tout ce que nous avons essayé de faire, c'est de rendre chaque scène aussi divertissante que possible. Nous ne savions pas quelle était l'histoire. On m'a demandé qui a tué un tel ou un tel, je ne savais pas. On a envoyé un câble à l'auteur, il ne savait pas. Puis au scénariste, il ne savait toujours pas. Cela n'a pas empêché le film d'avoir un rythme très rapide et d'être très divertissant. Au moment d'expédier le film à New York, l'agent de publicité me demanda : « Howard, que vais-je leur dire sur ce film ? » Je lui répondis : « Eh bien, dites-leur que c'est assez intéressant, parce que c'est raconté du point de vue du détective et qu'il n'y a pas de fausses pistes. Et quiconque suit l'intrigue est obligé de suivre sa démarche intellectuelle. » En fait, je n'en suis pas capable, et lui non plus, mais, peut-être, les spectateurs s'amuseront beaucoup. Le film connut un grand succès auprès du public. Les critiques étaient désarmés, parce qu'ils voulaient être plus malins que le type dans le film et qu'en fin de compte ils n'y parvenaient pas.*

— Il s'agit en quelque sorte d'une parodie du film de détective, avec toutes les filles qui tombent amoureuses de Bogart ?

— *Absolument, on est là pour rire. L'idée centrale, c'était d'essayer de rendre chaque scène aussi drôle que possible. A un moment, Bogey était supposé pénétrer dans une librairie. Je lui dis : « C'est une scène terriblement ordinaire. Tu n'as pas une idée ? » Il se contenta de relever le bord de son chapeau, mit des lunettes et prit un air efféminé. Tandis qu'il faisait ces gestes, je lui dis : « O.K. on y va. J'écrirai d'autres dialogues quand nous serons à l'intérieur. » C'est comme ça que le film devint si drôle. On ne faisait que montrer deux personnes passablement ennuyées. Environ huit mois après que nous eûmes fini le film, on me demanda de tour-*

appeler les choses par leur nom, et cela simplifiait les scènes. Mais ça ne marcherait pas avec John Wayne, parce qu'il n'est pas du type insolent. Il y a un endroit, dans Hatari, *où la fille dit : « J'ai été une fois poursuivie par un taureau » et il réplique : « Ne croyez-vous pas plutôt que c'était le contraire ? » Cela ressemble davantage à Bogey.*

— *To Have and Have Not* et *Le Grand Sommeil* sont pour moi les deux plus parfaites élaborations du caractère de Bogart, les plus complètes. Qu'en pensez-vous ?

— *Je ne faisais que profiter de ce que je sais de Bogart. Pour moi, il s'agit du même film. Il était très facile de travailler avec lui, on l'a sous-estimé en tant qu'acteur. C'est mon genre d'acteur. Et les petites choses étranges qu'il faisait, parce qu'il avait un nerf coupé à la lèvre supérieure — sa lèvre supérieure ne souriait pas — seule la lèvre inférieure souriait. Nous paraissions nous comprendre l'un l'autre et nous faisions de l'excellent travail ensemble. Sans son aide, je n'aurais jamais pu obtenir ce que j'ai obtenu de Bacall. Un* leading man *ordinaire se serait vite fatigué et lassé de ces répétitions et ennuis divers. Il n'y a pas beaucoup d'acteurs qui s'assiéraient comme ça, en attendant qu'une fille leur vole une scène. Mais il était tombé amoureux de la fille et la fille de lui, ce qui simplifiait bien les choses.*

— *To Have and Have Not* est essentiellement une histoire d'amour. Les intrigues politiques du film ne vous ont guère intéressé ?

— *Vous avez remarqué le temps qu'il nous a fallu pour dénouer la seconde intrigue. En fait, le scénariste commençait à s'arracher les cheveux. Il disait : « Je pars » — « Pourquoi ? » — « Il y a déjà quatre bobines de tournées et vous n'avez pas eu le courage de raconter l'histoire. Quand tournerez-vous ces scènes ? » Je répondis : « Je crois que, si je les évite, c'est parce qu'elles sont ennuyeuses. » Il nous fallait quand même une intrigue, vous savez, une intrigue secondaire, mais ce n'était qu'une excuse pour certaines scènes. De l'homme blessé, nous avons tiré une scène merveilleuse, celle de la fille qui s'évanouit, tandis que l'autre fille, avec un éventail, répand sur elle des vapeurs d'éther. Et aussi quand Bogart charrie la fille évanouie et qu'elle lui dit : « Vous essayez de deviner son poids ? » Cela remonte à Dietrich, dans* Morocco *: Sternberg faisait entrer Dietrich, qui trouvait Cooper avec deux filles du pays sur les genoux. Elle le félicitait presque, ne se fâchait pas. Bacall est une version plus chaude de Dietrich. Dietrich l'a reconnu, dès qu'elle a vu le film. Elle dit : « C'est moi, hein ? » et je lui dis : « Oui. »*

Tous ceux qui l'entourent reconnaissent immédiatement en Harry Morgan ce qu'il est d'abord : un homme d'action, alors que lui-même ne le reconnaît qu'à la fin du film. Défini d'emblée par rapport aux autres personnages, il doit cependant accomplir un itinéraire au milieu d'eux pour prendre conscience de cette définition. Ces personnages qui gravitent autour du héros constituent ici, comme à divers degrés dans tous les films de Hawks, le véritable *milieu* du film, son décor vivant, son espace réel et concret. Milieu *sensible* : des résistants aux policiers vichystes, de Mme de Bursac à Mary, tous sentent, par la simple force de présence de Morgan, ce qu'il est, et sont déterminés par lui. Milieu *révélateur* : en le reconnaissant ainsi, les personnages portent la marque de l'action de Morgan, lui renvoient et lui imposent à leur tour cette force, la sienne, qu'ils ont subie ou acceptée.

Si bien que l'action, chez Hawks, n'est pas seulement une force dirigée dans un certain sens et vers un certain but : elle est la résultante de l'action d'un homme et de ses répercussions sur les autres hommes. Elle est l'accord entre le milieu vivant et l'homme, entre l'action de l'homme et celle du monde. La mise en scène hawksienne est elle aussi cette union, dans la création et en vue d'elle, des forces actives du monde et de l'homme. Elle est elle-même cet accord entre le monde et l'acte qui les crée simultanément. Passionné par la vie qu'il veut rendre sensible dans toute sa force, Hawks en fait ce qu'elle est vraiment : une création de l'homme et du monde l'un par l'autre. Ainsi, c'est la création elle-même qui devient le sujet et l'objet de la création artistique.

Mais qu'est-ce qu'une action, qu'une création qui ne se transcende pas dans la connaissance d'elle-même que sa force lui permet ? Révélé à lui-même par l'écho de sa force sur les autres, Morgan, et c'est le miracle hawksien, n'en perd pas pour autant toute force d'action. (On sait combien la prise de conscience de soi-même peut être paralysante chez Lang ou Hitchcock.) Or le film, à l'instant de cette révélation, devient envol, élan des personnages animés par la force de Morgan, par une force telle que, pour renaître toujours et se renouveler tout en se révélant, elle doit s'oublier. Chez Hawks, l'action peut se connaître sans se détruire, parce que, dans son accord avec le monde, elle est déjà sans cesse révélation et oubli. Tout le secret, tout l'insaisissable de la création hawksienne est là : il n'y a pas de création sans connaissance, de connaissance sans oubli pour créer à nouveau. — J.-L. C.

ner des scènes supplémentaires entre Bogart et Bacall. Il n'y avait pas assez de scènes entre eux. C'était la saison des courses à Santa Anita. J'avais des chevaux là-bas en train de courir, je leur dis de discuter de la façon de monter un cheval, et cela se termina avec un « Tout dépend de celui qui est en selle. » C'était juste ce que je pensais des courses et je me dis : après tout, pourquoi ne pas avoir une petite discussion d'amoureux qui tournerait autour des courses ?

— Donc l'intrigue avait très peu d'importance pour vous ?

— *Aucune importance. Comme je vous l'ai dit, ni l'auteur, ni le scénariste, ni moi-même ne savions qui a tué qui. C'était tout ça qui faisait que c'était bien. Je ne puis suivre le récit. J'en ai vu un bout l'autre soir à la télévision, et je me suis senti complètement perdu, ne l'ayant pas revu depuis vingt ans.* »

On aurait tort de chercher à découvrir dans *The Big Sleep* l'une de ces gestes modernes où le héros doit surmonter un certain nombre d'épreuves pour gagner le cœur de sa belle — encore que l'itinéraire se prêtât particulièrement bien, ici, à ce genre d'extrapolation. Un tel héros, en effet, est marqué d'un signe qui ne trompe pas : il est jeune, dynamique, guidé par une invisible étoile (ne serait-ce que sa *bonne* étoile).

Tout autre est Phil Marlowe : il n'a rien à sauvegarder, rien non plus à espérer. Il n'est mû ni par l'intérêt (il refuse les trop gros chèques), ni par la passion (il ignore les injonctions de Vivian). Simplement, il agit. Voici donc un « héros » qui ne sait ni ce qu'il veut, ni pourquoi il agit ! S'il y a une philosophie hawksienne, c'est ici qu'elle apparaît, au moment où l'homme juge ce qu'il vaut à ce qu'il fait. Inaltérable densité de l'action humaine : la vie s'alimente à la vie, c'est une dialectique dont chaque moment est égal au précédent. Dialectique effective, mais immobile, dont le moteur est la *répétition*. Le « héros » hawksien (on sait maintenant comment il faut l'entendre) n'est pas le héros lucide — car la lucidité est encore une forme de la transcendance — mais le héros agissant, Delahaye dirait : le héros « aux prises avec ». C'est pourquoi le combat est la figure exemplaire de la praxis hawksienne — combat dont le chiffre est d'ailleurs moins le corps-à-corps que l'*échange* (ce qui explique la part faite au dialogue et l'intérêt de Hawks pour toutes les formes de l'amitié, jusques et y compris l'amour-estime qui lie Bogart et L. Bacall dans les deux films qui les rassemblent). Je lutte, semble dire Marlowe, donc je suis (mais il ne le dit pas). Cette preuve de soi-même que recherche Marlowe et qui fait avancer l'action en la répétant à l'infini, il ne la possédera jamais. Et non pas, comme chez Huston, parce que toute action est d'emblée vouée à l'échec, mais parce que la posséder ce serait la détruire. Peu importe que l'enquête aboutisse, ce qui compte, c'est la réitération inlassable des démarches. Howard Hawks, c'est évident, n'est pas un cinéaste de la connaissance comme, dit-on, l'est Minnelli. Il nous invite à une lecture *littérale* de l'univers. Le reste n'est que littérature. — A.S.L.

RED RIVER

1948 — RED RIVER (LA RIVIÈRE ROUGE) (Monterey Production - United Artists), 125 min.

Prod. : Howard Hawks. *Sc.* : Borden Chase, Charles Schnee, d'après le roman de Borden Chase, « The Chisholm Trail ». *Ph.* : Russell Harlan. *Mus.* : Dimitri Tiomkin. *Dir. Art.* : John Datu Arensma. *Mont.* : Christian Nyby. *Ass. Réal.* : Arthur Rosson.

Int. : John Wayne (*Tom Dunson*), Montgomery Clift (*Matt Garth*), Joanne Dru (*Tess Millay*), Walter Brennan (*Groot*), Coleen Gray (*Fen*), John Ireland (*Cherry*), Noah Berry jr. (*Buster*), Chief Yowlachie (*Quo*), Harry Carey (*Melville*), Harry Carey jr. (*Dan Latimer*), Mickey Kuhn (*Matt, enfant*), Paul Fix (*Teeler*), Hank Warden (*Sims*), Ivan Parry (*Bunk Kenneally*), Hal Taliaferro (*Old Leather*), Paul Fiero (*Fernandez*), Billie Self, Ray Hyke.



Montgomery Clift et Joanne Dru dans **Red River**.

Résumé : Deux convois de pionniers, en route vers l'Ouest. Au moment de se séparer, les chariots font halte, et Thomas Dunson (J. Wayne) dit adieu à sa fiancée, et lui remet un bracelet qui vient de sa mère. Plus tard, Dunson et son conducteur, Groot (W. Brennan), aperçoivent des feux au loin : un convoi a été incendié par les Indiens. Dans la nuit, ils sont attaqués à leur tour : Dunson tue un Indien qui porte à son poignet le bracelet. Puis, après avoir recueilli un enfant rescapé du massacre, ils parviennent près de la Red River où Dunson lâche, après les avoir marqués de son signe, un taureau et une vache. Les années passent et Dunson, vieilli, se retrouve à la tête d'un immense troupeau. Il est aidé par des cow-boys et par l'enfant trouvé qu'il considère comme son fils, Matthew (M. Clift). Pour vendre le troupeau, un long périple commence. Mais vite, Dunson, par sa dureté, crée une hostilité des cow-boys contre lui ; après quelques incidents, Matthew lui-même ne peut plus supporter ses méthodes : il s'attaque à lui, le désarme, prend sa place à la tête de l'expédition, en l'abandonnant avec un cheval. Plus loin, les cow-boys participent à la défense d'un convoi attaqué par des Indiens, et Matthew rencontre une fille, Tess (J. Dru), qu'il aime. Il arrive à une gare où il vend le troupeau de Dunson, tandis que celui-ci l'a suivi et le rejoint. Les deux hommes sont face à face, Dunson tente de provoquer Matthew en tirant près de lui, en vain : ils se battent alors avec leurs poings, et il faut l'intervention de Tess, armée d'un pistolet, pour les réunir enfin.

« Dans La Rivière Rouge *comme dans* La Captive aux yeux clairs, Hatari *et même* A Girl in Every Port, *vous avez deux étrangers qui se rencontrent, se bagarrent et deviennent* les meilleurs amis. Où avez-vous pris cette idée ?

— Je ne sais pas. Probablement parce que le meilleur ami que j'aie jamais eu, je l'ai connu sur un champ de courses, en défonçant une clôture. Nous avons fait connaissance et nous sommes devenus amis. Et vous vous intéressez toujours plus à un rival qu'à quelqu'un qui est terriblement gentil avec vous. Dans La Rivière Rouge, *Wayne admirait le courage de Clift. Je voulais essayer de montrer comment se créent des rapports entre* des gens.

— Il y a une certaine ambiguïté dans le caractère de Wayne, n'est-ce pas ? Comment le voyez-vous ?

— Wayne est un homme qui a commis une grave erreur et perdu la fille qu'il aimait véritablement, par ambition et à cause de son grand désir de posséder des terres à lui. Cette erreur commise, il n'en est que plus anxieux de mettre ses plans à exécution. Un homme qui a commis une grave erreur pour parvenir à ses fins ne se laissera pas arrêter par des petits détails. Il a bâti un empire qui part en morceaux. Il avertit ses cow-boys de ce qui les attend et déclare que personne ne partira. Et tous le quittent. Nous marchions sur la corde raide, en racontant pareille histoire. Allez-vous continuer à aimer Wayne ou non ? Heureusement, nous avons terminé sur une solide « caractérisation », et le public aima Wayne. Disons que, chez lui, tout tournait autour de sa personne. Par contraste, Cary Grant dans Seuls les anges ont des ailes *était entièrement désintéressé. Il accomplissait un travail pour un homme qu'il aimait, un homme incapable de l'accomplir lui-même. C'était de la pure amitié. Il pouvait regarder le Hollandais et lui dire : « Je ne peux pas laisser ce type s'en tirer comme ça. » Et il lui disait, au type : « Vous êtes renvoyé, liquidé, puisque vous voulez partir. »*

— On vous a reproché de terminer votre film sans une mort, celle de Wayne ou de Clift. Mais cela n'aurait pas coïncidé avec votre point de vue ?

— Les prémisses de la scène sont logiques, je crois. Si nous en avons un peu rajouté ou si nous avons été trop loin, c'est que je ne voyais pas d'autre façon de terminer. J'aurais certainement détesté de tuer l'un d'eux. Je déteste tuer des gens sans rime ni raison. Je l'ai fait dans La Patrouille de l'aube, *mais, le film achevé, je me suis rendu compte à quel point j'avais failli tout gâcher, et je ne veux pas recommencer ce genre de fantaisie. Je veux que les spectateurs aillent voir mon film et y prennent du plaisir. »*

Les trois westerns de Hawks diffèrent plus par leur paysage que par leur intrigue. Il s'agit de trois paysages-types du Far-West : dans le premier le ciel et la prairie, dans le second la forêt et la rivière (en dépit de leurs titres respectifs), dans le troisième enfin la bourgade. Et le paysage, dans tous les trois, occupe une place beaucoup plus importante que dans les autres films (sauf *Hatari*) de Hawks qui se montre d'ordinaire assez chiche de décors naturels ; cela dit sans nuance péjorative aucune, car la qualité y compense amplement le manque — si l'on peut dire — quantitatif. Ce qui intéresse le cinéaste, c'est leur point d'impact avec l'action humaine, point à la fois ténu dans l'espace et borné dans le temps.

Ici, la Nature quitte les brumes et les lointains où nous l'avions vue reléguée. Mais, pour se rapprocher de nous, elle ne perd rien de son mystère ; son visage est tourmenté, changeant, assombri par les nuages (celui, notamment, qui, pendant la prière sur la tombe, masque un moment le soleil), la poussière, la pluie, l'orage ou la nuit, à l'image du troupeau ombrageux ou des vachers irascibles qui, eux-mêmes, sont nature, ou plus

exactement *sont* comme elle-même *est*. Parce qu'il est un cinéaste de l'*être*, Hawks s'apparente aux grands Européens, plus qu'aux maîtres américains de l'Aventure, auxquels fait défaut le sens du cosmos — et cela en dépit du pragmatisme de base dont se colore toujours chez lui l'argument. C'est pourquoi il évite le piège du décoratif — où tombent un Ford ou un Vidor, chez qui la Nature, toile de fond, ne respire qu'un air de sereine indifférence — ou celui de la géométrie scénique où se cantonnent Anthony Mann et autres modernes. Proche de Murnau, Renoir ou Rossellini, il refuse pourtant — sauf à de rares exceptions (cf. le nuage), cette attention au document, cette poursuite des hasards par quoi les grands d'entre les grands aiment à entrer en communion plus profonde avec la nature. Cinéaste de l'être, il ne l'est point du *paraître* — ou fort peu — ce qui rend sa démarche si difficile à circonscrire. L'idée d'une opacité des apparences, d'une incommunicabilité tragique des êtres, comparée à ce qu'il cherche et trouve, semble frivole. Ou plutôt, cette non-communication est ressentie chez lui comme une plénitude d'être et non pas un manque. Les monades qui constituent son univers — de l'avion à l'orage, du singe au savant, de l'éternel Adam à l'Eve éternelle — n'ont pas plus à sortir de leur isolement que la feuille, sur la branche, à être sa voisine. D'où son optimisme, d'où son pessimisme, l'un et l'autre absolus, et dont les rires de Wayne et de Clift, dans la dernière scène de ce film, donnent très justement la mesure. — E.R.

A SONG IS BORN

1948 — A SONG IS BORN (SI BÉMOL ET FA DIÈSE) (Samuel Goldwyn - R.K.O.), 113 min.

Prod. : Samuel Goldwyn. *Sc. :* Harry Tugent, d'après *Ball of Fire*. *Ph. :* Gregg Toland (Technicolor). *Mus. :* Emil Newman, Hugo Friedhofer. *Lyrics :* Don Raye, Gene De Paul. *Mont. :* Daniel Mandell.

Int. : Danny Kaye (*Robert Frisbee*), Virginia Mayo (*Honey Swanson*), Steve Cochran (*Tony Crow*), Hugh Herbert (*Pr. Twingle*), J. Edward Bromberg (*Dr. Elfini*), Benny Goodman (*Pr. Magenbruch*), Felix Bressart (*Pr. Gerkikoff*), Ludwig Stossel (*Pr. Traumer*), O. Z. Whitehead (*Pr. Oddly*), Esther Dale (*Miss Bragg*), Mary Field (*Miss Trotten*), Howard Chamberlain, et Tommy Dorsey, Louis Armstrong, Lionel Hampton, Charlie Barnett, Mel Powell, Buck and Bubbles, The Page Cavanagh Trio, The Golden Gate Quartet, et Russo and the Samba Kings.

Résumé : Le film est un remake plan par plan de *Ball of Fire*, à cette différence près que la musique remplace le langage, le jazz l'argot, et que, dans la scène finale, le principe des trompettes de Jéricho se substitue à la machine de guerre d'Archimède.

I WAS A MALE WAR BRIDE

1949 — I WAS A MALE WAR BRIDE (ALLEZ COUCHER AILLEURS) (Fox), 105 min.

Prod. : Sol C. Siegel. *Sc. :* Charles Lederer, Hagar Wilde, Leonard Spigelgass, d'après le roman de Henri Rochard. *Ph. :* Norbert Brodine, O. Borradaile. *Mus. :* Cyril J. Mockridge, dirigée par Lionel Newman. *Dir. Art. :* Lyle R. Wheeler, Albert Hogsett. *Mont. :* James B. Clark. *Déc. :* Thomas Little, Walter M. Scott. *Eff. Sp. :* Fred Sersen. *Ass. Réal. :* Arthur Jacobson.

Int. : Cary Grant (*capitaine Henri Rochard*), Ann Sheridan (*lieutenant Catherine Gates*), Marion Marshall, Randy Stuart (*Wacs*), William Neff (*capitaine Jack Rumsey*), Eugene Gericke (*Tony Jowitt*), Ruben Wendorff (*aubergiste*), Lester Sharpe (*futur père*), Kenneth Tobey (*marin*), Robert Stevenson (*lieutenant*), Alfred Linder (*garçon de café*), David Mc Mahon (*aumônier*), Joe Haworth (*contrôleur d'embarcation, à terre*).

Résumé : A la fin de la seconde guerre mondiale, un officier français, le capitaine Henri Rochard (C. Grant) est chargé d'une



Cary Grant dans **I Was a Male War Bride.**

mission en territoire occupé par les Américains. Rochard accomplit plusieurs de ces missions délicates avec succès, aidé par un lieutenant féminin de l'armée U.S., Catherine (A. Sheridan). Mais il a toujours échoué dans ses tentatives pour séduire celle-ci, et, pour cette raison, il se réjouit d'avoir cette fois une nouvelle collaboratrice. Au dernier moment, on lui impose Catherine, et il est furieux, d'autant plus que le voyage doit s'effectuer en side-car, faute d'autres véhicules. Catherine conduisant, ils arrivent, après s'être perdus, trempés par la pluie, dans une auberge où Rochard espère enfin la séduire : il doit se contenter d'un fauteuil dans la chambre de Catherine. Le lendemain, vêtu en civil, Henri commence ses recherches et se fait prendre dans une rafle, tandis que Catherine accomplit facilement la mission. Rochard, furieux, et Catherine, ironique, s'embrasseront enfin, et parviendront à se marier malgré l'extrême lenteur des formalités. Alors que leur nuit de noces commence, Catherine doit rejoindre son unité qui part pour l'Amérique. Rochard, redevenu civil et considéré comme « l'épouse d'un membre des forces américaines », essaie de se faire rapatrier en même temps que sa femme. Dès lors, voyageant avec les femmes de soldats américains, il cherchera en vain, de nuit en nuit et de centre en centre, à passer une nuit avec Catherine. Au moment de l'embarquement, la Navy refoule Rochard, inscrit comme une femme sur les listes, et il devra se travestir en femme pour, sur le bateau, sa situation enfin régularisée, s'enfermer avec sa femme dans une cabine.

« Quel était le vrai sujet du film ?

— Je ne sais pas. Deux êtres se marient et les règlements les empêchent de coucher ensemble. Il existe une version polonaise du même sujet, Le Huitième jour de la semaine, *traité sur le registre dramatique, avec une séquence comique, mais pour l'essentiel, c'est une tragédie. Comme ce film sur le suicide* Quatorze Heures. *J'ai dit que la seule manière pour moi de faire un tel film était d'avoir Cary Grant dans le rôle de l'homme : il est en train de faire la cour à cette femme, le mari arrive, il saute sur le rebord de la fenêtre et prétend qu'il veut se suicider. Après* Allez coucher ailleurs, *Zanuck me dit : « J'ai une idée formidable, toi et Grant faites* La Marraine de Charley. *» Je lui répondis : « Nous venons de le faire. » Une des bonnes scènes du film est celle où les épouses de G.I.'s doivent expliquer si elles ont des ennuis féminins, si elles sont enceintes. La scène était remarquablement écrite, et Cary Grant, étant un homme, était supposé être dans l'embarras. Alors je lui dis : « Essayez le contraire. Que le sergent ait l'air embarrassé d'avoir à demander ces choses. Dites : « Souvent, sergent. J'ai beaucoup d'ennuis. » De cette façon, c'était drôle, et de l'autre façon ce ne l'était pas. Et voilà ce qui est épatant avec Grant. Vous lui dites : « Essayez le contraire. Il faudra changer votre dialogue, mais ne vous cassez pas la tête pour ça. Dites ce qui vous passe par la tête, et si rien ne vient, je vous écrirai des dialogues. » Mais il trouve juste ce qu'il faut, on tourne et ça y est. Il y a une scène, dans* L'Impossible M. Bébé, *où il est en colère. Je lui dis : « Plutôt ennuyeux. Vous vous mettez en colère, comme votre voisin Durand. Pensez à quelqu'un qui se met en colère et qui est drôle. » Et je me suis souvenu d'un homme qui hennit presque comme un cheval quand il est en colère. C'est ce qu'il fit. »*

Quand Henri Rochard voit sans cesse Catherine, quand elle lui est imposée et qu'il passe même une nuit à son chevet, il ne peut la séduire. Quand il l'épouse enfin et qu'il croit la tenir, il a alors les plus grandes difficultés à l'approcher et ne peut arriver près d'elle qu'en devenant lui-même femme.

Dans un premier temps, l'homme est fasciné par ce qui résiste à son action ou à sa pensée. Il est attiré par ce qu'il ne connaît ni ne possède encore, fût-ce une idée *(Monkey Business)*, un animal *(Bringing up Baby*, où K. Hepburn est le véritable léopard), ou une femme. Mais ce qu'il veut atteindre lui échappe en fonction même de l'intensité d'activité qu'il dépense pour l'obtenir. C'est que l'homme, dans la comédie hawksienne, *est condamné au supplice de* Tantale : son geste de saisir fait fuir ce qui le tente. Cette impuissance à posséder, cette distance qui s'installe sans cesse entre le désir et son objet, est avant tout impuissance de l'homme à communiquer avec « l'autre ». Et cela, parce que l'homme, déchu de son accord avec la vie et le monde, ne peut s'accorder avec la vie des êtres. Catherine telle qu'elle est : une femme douée d'une force de vie propre, et elle, en accord avec sa nature, fascine Rochard, mais le dépasse. Il ne peut la considérer que comme un *objet* dont il veut faire son objet de plaisir. Aussi, dans la première partie du film, est-ce Catherine qui, en conduisant le side-car, entraîne à sa suite Rochard ballotté et impuissant. Et quand elle l'abandonne un instant à lui-même, il continue son élan vers elle, il subit toujours son attraction, mais sans qu'elle soit là pour le guider. C'est l'accident, où se révèle le total décalage, spécifique des comédies, entre l'homme et la machine, les éléments, la femme : le désaccord avec le monde.

Dans un second temps, Catherine, qui a cédé à Rochard sans pour autant changer de nature, accumule les difficultés pour lui de la retrouver : il s'épuise toujours à la rejoindre, elle ne fait rien pour l'y aider et reste à distance. C'est qu'un être, réduit en objet par l'homme, non seulement résiste à toutes

les tentatives d'appréhension de sa part, mais encore transforme les forces d'attraction en forces de répulsion : de là, dans *Bringing Up Baby*, les heurts constants entre l'homme et toutes les formes de la vie, de là aussi, les avatars de Rochard, rejeté toujours plus loin de sa « femme ». Considérant Catherine comme objet, Rochard, pour la posséder, devra devenir lui-même objet. Et c'est seulement quand il aura complètement renié sa propre nature d'homme, en se changeant en femme pour rejoindre Catherine, que, devenu objet identique à elle, il pourra s'anéantir en elle.

Dans les comédies de Hawks, l'homme est inéluctablement pris entre l'impossibilité de communiquer avec l'être, et le néant du rapport entre objets. — J.L.C.



Kenneth Tobey et Dewey Martin (au second plan), Margaret Sheridan et Douglas Spencer (au troisième plan) dans **The Thing.**

(THE THING)

1951 — THE THING FROM ANOTHER WORLD (LA CHOSE D'UN AUTRE MONDE) (Winchester Pict. - R.K.O.), 87 min.
Prod. : Howard Hawks (*Ass.*, Edward Lasker). *Réal.*: Christian Nyby (*Ass.* : Arthur Siteman, Max Henry). *Sc.* : Charles Lederer, d'après « Who Goes There », (Le Ciel est mort), de John Wood Campbell jr. *Ph.* : Russell Harlan. *Mus.* : Dimitri Tiomkin. *Dir. Art.* : Albert S. D'Agostino. *Déc.* : Darrell Silvera, William Stevens. *Cost.* : Michael Woulfe. *Mont.* : Roland Cross. *Eff. Sp.* : Linwood Dunn, Donald Steward.
Int. : Kenneth Tobey (*capitaine Patrick Hendry*), Margaret Sheridan (*Nikki*), Dewey Martin (*chef de base*), Robert Cornthwaite (*Dr. Carrington*), Douglas Spencer (*Skeely*), James Young (*lieutenant Eddie Dykes*), Robert Nichols (*lieutenant Ken Erickson*), William Self (*colonel Barnes*), Eduard Franz (*Dr. Stern*), Sally Creighton (*Mrs. Chapman*), et James Arness (*La Chose*).

Résumé : Au Pôle, un avion a mystérieusement disparu. Un général convoque l'équipage d'un autre avion et lui confie la mission d'enquêter sur les étranges phénomènes. L'avion, commandé par le capitaine Hendry (K. Tobey), survole l'étendue glacée, quand le contact radio est brouillé. L'équipe atterrit à une base polaire, où Hendry retrouve son amie, Nikki (A. Sheridan). Le savant de la base, le Dr. Carrington (R. Cornthwaite) repart avec l'avion pour survoler l'endroit. Là, ils aperçoivent, à travers la glace, un immense disque. Avec un léger explosif, ils tentent de faire fondre la glace, et, après l'explosion, le disque s'est volatilisé. Il n'en reste qu'un cylindre recouvert de glace, qu'ils embarquent et entreposent dans une chambre froide. La chose est surveillée jour et nuit, mais une nuit, au moment de la relève, un garde laisse sa couverture sur elle, et la glace fond. La chose est vivante, elle se dégage de la glace et prend la fuite. Dehors, les chiens, affolés, l'attaquent, les hommes la cernent et ne parviennent qu'à lui arracher un membre, en forme de main. Le docteur l'analyse et constate qu'il n'y a pas trace de tissu animal. La chose est végétale : on la place dans une serre, et le docteur se passionne pour elle. Dehors, on retrouve un chien vidé de son sang, et le docteur alimente alors le membre avec les réserves de plasma sanguin de la base, ce qui l'oppose au capitaine Hendry. Dehors encore, un homme est attaqué par la chose, et les balles sont inefficaces contre elle. On parvient enfin à l'enfermer dans une pièce où le savant et le capitaine se heurtent. L'un veut étudier la chose et tenter de communiquer avec elle, l'autre la détruire, car elle est dangereuse. Sous les ordres de Hendry, on prépare un piège : les parois métalliques du couloir sont électrifiées. On ouvre la porte de la pièce, et la chose sort. Alors, le savant se précipite sur elle et lui parle : la chose le tue, et elle est détruite.

Hawks travailla de bout en bout sur le scénario et suivit toutes les répétitions. Christian Nyby était alors son monteur et tentait sa chance dans la mise en scène :

« S'agit-il d'une critique systématique des savants ?

— *Non, ça s'est trouvé comme ça. Nous devions rendre plausibles les raisons pour lesquelles ils laissent vivre la Chose. Nous en avons donc fait des lourdauds, des gens à leur façon honnêtement voués à leur travail. C'était drôle, lancer une pointe à la science-fiction. J'ai acheté l'histoire, qui n'avait*

que quatre pages, et nous mîmes environ une semaine à la rédiger. Les deux premiers jours, nous avions des ennuis pour trouver une manière de raconter l'histoire. Finalement, nous eûmes l'idée du reporter et nous la racontâmes à travers son regard. »

Signée de son monteur traditionnel Nyby, mais suivie de très près par Hawks, en l'occasion son propre producteur, cette bande s'intègre sans doute aucun dans son œuvre, ne serait-ce que parce que, tout comme *A Song is Born* et *Monkey Business*, elle reprend le mythe de Faust. Il est plus important de vivre, même si cette vie ne laisse nul souvenir et consiste en actions vaines et banales, que de connaître. La fin nous le précise : une amourette est une action de plus d'importance pour l'avenir de l'humanité que le progrès de la science ou l'information du public. L'esprit classique de Hawks glorifie l'ordinaire aux dépens de toutes les formes de l'extraordinaire, comme en témoigne son mépris à l'égard du monstre et de tous ceux qui ne le méprisent pas, et à l'égard de la science-fiction en général. Certains plans sont d'une richesse prodigieuse : quinze personnages peuvent s'y trouver, qui agissent tous différemment et simultanément. — L.M.

THE BIG SKY

1952 — THE BIG SKY (LA CAPTIVE AUX YEUX CLAIRS), (Winchester Pictures - R.K.O.), 140 min.



Kirk Douglas dans The Big Sky.

Prod. : Howard Hawks. *Sc.* : Dudley Nichols, d'après le roman de A. B. Guthrie jr. *Ph.* : Russell Harlan. *Mus.* : Dimitri Tiomkin. *Lyrics français* : Gordon Clark. *Dir. Art.* : Albert S. D'Agostino, Perry Ferguson. *Déc.* : Darrell Silvera, William Stevens. *Cost.* : Dorothy Jeakins. *Mont.* : Christian Nyby. *Second-Unit Dr.* : Arthur Rosson. *Ass. Réal.* : William McGarry.

Int. : Kirk Douglas (*Jim Deakins*), Dewey Martin (*Boone Caudill*), Elizabeth Threatt (*Teal Eye*), Arthur Hunnicutt (*Zeb*), Buddy Baer (*Romaine*), Steven Geray (*Jourdonnais*), Hank Worden (*Poor Devil*), Jim Davis (*Streak*), Henri Letondal (*Labadie*), Robert Hunter (*Chouquette*), Booth Colman (*Pascal*), Paul Frees (*McMasters*), Frank De Kova (*Moleface*), Guy Wilkerson (*Longface*).

Résumé : Un aventurier-trappeur, Deakins (K. Douglas), rencontre dans une forêt un autre aventurier, Boone (Dewey Martin). Ils font connaissance en se boxant durement, puis, amis, vont ensemble vers une ville où Boone doit trouver un travail, grâce à son oncle. Là, ils provoquent une bagarre et retrouvent l'oncle en prison, Zeb, vieux trappeur (A. Hunnicutt). Ils sont embauchés tous trois par le chef d'une bande d'aventuriers-commerçants français, qui veulent, en bateau, aller acheter des peaux à une tribu indienne et emmènent avec eux en otage, pour se faire bien accueillir, la fille du chef de la tribu, Teal Eye (E. Coyotte-Threatt). La longue remontée du fleuve commence, les hommes ramant, tirant le bateau dans les rapides, pendant que les trois trappeurs chassent pour de la *viande fraîche* et protègent la captive contre les tentations des hommes, car elle ne doit pas être souillée. Mais vite, malgré les avertissements de Deakins, Boone en est amoureux, tandis qu'elle le hait d'abord, essaie de le tuer, et l'aime enfin. Une bande d'aventuriers rivaux attaquent le bateau et enlèvent l'otage, que les trois trappeurs reprennent vite. L'expédition arrive enfin sur le territoire des Indiens, où Boone épouse la jeune fille. Plus tard, leur commerce étant terminé, les trappeurs repartent, et Boone, hésitant, les suit.

« La fin du film doit-elle être considérée comme tragique, en ce sens que Martin reste avec la fille, non parce qu'il l'aime, mais parce que, s'il ne reste pas, il perdra l'amitié de Douglas, qui en réalité aime la fille ?

— *Oui, c'est bien ce que nous avons voulu faire, mais je ne crois pas y avoir réussi. Assez curieusement, je ne crois pas qu'il y eût de la chaleur dans les rapports entre ces deux êtres. C'est ce que je visais, mais ça n'a pas passé. Et je crois que je suis le principal responsable par ma façon de décrire l'amitié de deux hommes. Je considère Kirk comme un de nos meilleurs « durs » —*

chaque fois qu'il joue un rôle dans ce genre il est absolument excellent. Quand il veut être trop gentil, montrer de l'amitié, ça ne passe pas. J'ai eu tort de le prendre pour le film. Mon sujet, tel que je l'avais conçu, n'a pas passé vraiment. »

La caractéristique de l'épopée, cinématographique ou autre, est de « le prendre d'assez haut » avec les actions des hommes. Le temps de l'épopée échappe à la littéralité qui définit l'univers quotidien : c'est un courant souverain qui entraîne les hommes pour les jeter dans un monde grandiose, dominé par de grandes allégories morales comme la Peur, le Courage, la Sagesse, etc.

La profonde *justice* avec laquelle Hawks examine les hommes (1) — qui affleure jusque dans l'indifférence objective du découpage (plan large, plan rapproché : le gros plan, exceptionnel, n'ayant qu'une fonction de signal) — témoigne d'une attitude bien différente à l'égard du temps. Prenez en effet *The Big Sky* : le temps n'est plus cet ample manteau qui enveloppe les actions humaines et les *destine* (littéralement) à quelque fatum de tragédie. Que Kirk Douglas soit amputé d'un doigt, cela n'a guère d'importance : avec tous les siens John Wayne n'a pas entamé la beauté étale de *Red River !* (2) « *Ce qui est, est* », écrivait Rivette. Concluons : Howard Hawks refuse toute ruse d'auteur pour conduire son public sur un terrain métaphysique. Ce terrain n'existe pas. Pareillement, le temps n'existe qu'en tant que « praxis », au point qu'il devient un peu absurde d'en parler (qu'on me pardonne donc !). Howard Hawks ignore la transcendance, et l'humour qui imprègne son œuvre n'a précisément d'autre fonction que de précipiter les dernières traces de transcendance qui pourraient encore rester en suspension dans le récit.

Mais *The Big Sky* brille à nos yeux pour une autre raison. C'est, avec *Red River*, le film de l'amitié, de cette amitié virile, sans romantisme, qui dut toucher fort le Becker du *Grisbi* et du *Trou*. Enfin, en présence de cette volonté typiquement hawksienne de doter l'acte humain moins d'une résonance (oh ! Bresson) que d'une gravité, on comprend mieux que le héros selon Hawks — le Douglas de *The Big Sky*, aussi bien que le Wayne de *Red River* ou le Bogart de *The Big Sleep* — soit en fait un anti-héros dont la vertu essentielle n'est pas le courage (aucune « action d'éclat » dans *The Big Sky*), mais la ténacité, « répondant » moral de la répétition. — A.S.L.

THE RANSOM OF THE RED CHIEF

1952 — THE RANSOM OF THE RED CHIEF, second sketch (inédit en France), de O'HENRY FULL HOUSE (LA SARABANDE DES PANTINS) (Fox), environ 20 min.

Prod. : André Hakim. *Sc.* : Nunnally Johnson. *Ph.* : Milton Krasner. *Mus.* : Alfred Newman. *Dir. Art.* : Chester Goce.

Int. : Fred Allen (*Sam*), Oscar Levant (*Bill*), Lee Aaker (*J.B.*), Kathleen Freeman (*Mère de J.B.*).

Résumé : Des gangsters kidnappent un jeune garçon. Mais le gosse est tellement insupportable, que les parents n'ont pas envie de payer la rançon et que les kidnappers doivent leur proposer de l'argent, pour qu'ils consentent à le reprendre.

« *Je suppose qu'on a coupé mon épisode parce qu'il n'avait pas vraiment grand-chose à voir avec O'Henry. Je voulais faire une comédie et me suis beaucoup écarté de O'Henry. On a dû juger qu'il était trop différent des autres épisodes tournés pour le film.* »

MONKEY BUSINESS

1952 — MONKEY BUSINESS (CHÉRIE, JE ME SENS RAJEUNIR) (Fox), 97 min.

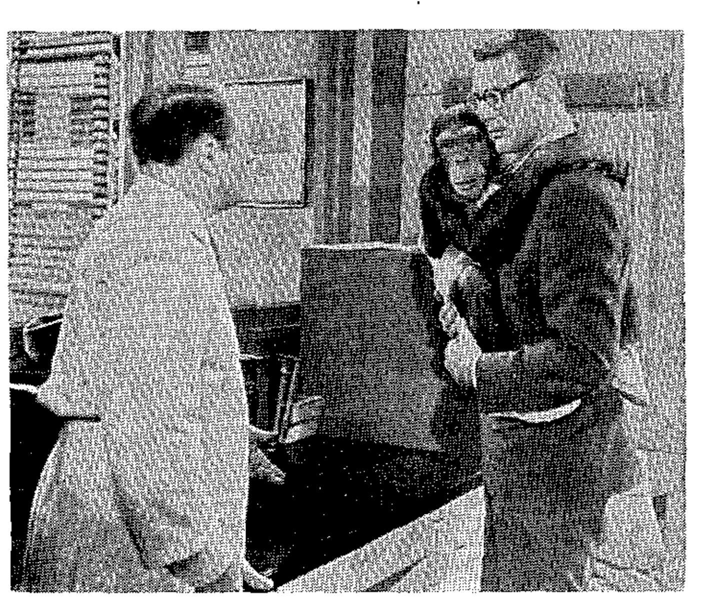
Prod. : Sol C. Siegel. *Sc.* : Ben Hecht, I.A. L. Diamond, Charles Lederer, d'après un roman de Harry Segall. *Ph.* : Milton Krasner. *Mus.* : Leigh Harline, dirigée par Lionel Newman. *Dir Art.* : Lyle R. Wheeler, George Patrick. *Déc.* : Thomas Little-Walter M. Scott. *Cost.* : Charles Le Maire, Travilla. *Mont.* : William B Murphy.. *Eff. Sp.* : Ray Kellog.

Int. : Cary Grant (*Dr. Barnabé Fulton*), Ginger Rogers (*Edwina Fulton*), Charles Coburn (*Oliver Oxley*), Marilyn Monroe (*Lois Laurel*), Hugh Marlowe (*Harvey Entwistle*), Henri Letondal (*Dr. Siegfried Kitzel*), Robert Corntwaite (*Dr. Zoldeck*), Larry Keating (*G. J. Gulverly*), Douglas Spencer (*Dr. Bruner*), Esther Dalo (*Mrs. Rhinelander*), Georges Winslow (*deep voiced boy*), Emmett Lynn

---

(1) Et pas seulement les hommes : les animaux et les machines ont également droit à toute la faveur de Hawks.

(2) Je fais allusion à ce que nous disait H.H., dans son premier entretien : l'épisode du doigt coupé avait d'abord été prévu pour *Red River*.



Henri Letondal et Cary Grant dans **Monkey Business.**

(*Jimmy*), Kathleen Freeman (*Mrs. Branningan*), Jerry Sheldon.

Résumé : Un grand chimiste, Barnabé (C. Grant), tente de mettre au point la formule d'une drogue redonnant jeunesse et vigueur à l'esprit et au corps. Il expérimente sur des singes, et, un jour, l'un d'eux, après avoir observé les gestes du savant, s'échappe de sa cage et l'imite en mélangeant plusieurs produits en une solution qu'il jette dans le distributeur d'eau potale du laboratoire. Le lendemain, Barnabé, croyant avoir trouvé la formule efficace, en boit, et boit ensuite un verre d'eau. Il se comporte comme un collégien, n'a plus besoin de lunettes, courtise la secrétaire de son patron (M. Monroe) accomplit des prouesses physiques et automobiles. Quand l'effet est passé, encouragé par ce qu'il croit un succès, il renouvelle l'expérience sur sa femme, Edwina (G. Rogers) qui retrouve l'entrain de ses vingt ans et la nostalgie de la lune de miel ; elle traîne son mari épuisé, de bal en bal, jusqu'à l'hôtel de leur nuit de noces. Plus tard, au laboratoire, Barnabé travaille et boit, avec sa femme, beaucoup de café (préparé avec l'eau du distributeur). Ils retombent tous deux en enfance, et à l'affolement du directeur qui voudrait bien posséder la formule, se battent, se couvrent de peinture. Edwina revient la première à elle et s'affole en voyant auprès d'elle un bébé (celui d'une voisine) qu'elle prend pour Barnabé, tandis que celui-ci scalpe avec une bande d'enfants l'ancien flirt d'Edwina. Au labo, chimistes et hommes d'affaires attendent le retour du savant, boivent eux-mêmes beaucoup d'eau, et partagent la même frénésie juvénile. Plus tard, tous sont remis, et attendent avec inquiétude que le singe renouvelle son cocktail de jouvence.

« Les prémisses de Monkey Business *étaient difficilement acceptables et, en conséquence, le film ne fut pas aussi drôle qu'il aurait dû l'être. Les épisodes qui concernaient directement le singe étaient impossibles à croire. Les autres atteignaient parfaitement leur but, une fois acceptées ces prémisses. Mais je crois que nous avions embarqué les spectateurs dans la mauvaise direction. On ne pouvait imaginer qu'un singe fût capable de mettre ensemble toutes ces choses, cela ressemblait un peu trop à une farce. En outre, les scènes avec Ginger Rogers devenue adolescente faisaient double emploi avec celles de Cary Grant, qui l'emportait parce qu'il les jouait le premier et que son rôle était mieux écrit. »*

Oui, c'est bien là le film génial dont on parlait ici même voilà plusieurs années déjà. Mais il s'agit de ce génie difficilement supportable où la mécanique du rire ne dissimule pas un glacial mépris : le rire même n'y est sans doute qu'un réflexe, et de la plus suspecte des catégories, celle de l'*autodéfense*. Sans doute le théâtre contemporain, de Jarry à Beckett, nous a-t-il habitués à de semblables paraboles où la logique, *ne se distinguant* plus de la folie (cette implacable logique « noire » dans la lignée des moralistes corrosifs, Swift ou Quincey...) présente de l'homme, une caricature métaphysique, préservée ou enrichie par la force du symbole. Cependant, la conscience d'assister à un spectacle crée au théâtre une distance dont Brecht n'a pas été le seul, ou le premier, conscient : qui nous empêche, quand la charge devient *péniblement trop* vraie, quand l'accusation nous concerne plus particulièrement, de nous réfugier derrière les alibis de la fantaisie ou du fantastique ?

Or, tributaire, qu'on le veuille ou non, de *l'Entrée d'un train en gare de La Ciotat*, le cinéma ne peut renoncer (le voudrait-il...) à sa force *documentaire*, qui ne va pas sans malices, ni tyrannie : une pièce filmée ne sera pas seulement le documentaire sur une pièce de théâtre, mais fera, d'une certaine façon, apparaître aussi cette pièce comme un document, en la plaçant à un niveau qui est celui de l'évidence réaliste, du constat. (On voit le pouvoir dont pourrait ainsi s'accroître le déjà considérable Ubu.)

La crédibilité de *Monkey Business* ne peut ainsi pas un instant être mise en doute. Hawks montre et ne fait que montrer. Sa sécheresse même, qui refuse la séduction ou la grâce, dont la présence, en *Bringing Up Baby* faisait passer bien des choses, est le gage le

plus sûr de sa vérité. Hawks aime, en ses comédies, à représenter l'envers de l'univers moral de ses autres films. D'une part, l'homme est grand en ce qu'il lutte, et la victoire ou la défaite sont choses dérisoires à côté de cette lutte même. D'autre part, il est pitoyable, risible ou méprisable en tout ce qui est son abaissement ou sa caricature : l'enfant américain, le singe, le primitif, la femme-objet, etc.

La crudité avec laquelle *Monkey Business* dénonce la faillite de l'intelligence et la fascination des états premiers prouve en Hawks une « sensibilité absurde » qui non seulement renvoie au néant toute une partie du théâtre contemporain, mais permet aussi difficilement d'en rire, une fois qu'elle a révélé son rôle de miroir. Car nous glacent moins, parmi ceux qui font le constat des failles humaines, les extériorisations expressionnistes à la Stroheim que les intériorisations lucides, comme chez Hawks. — J.-A. F.

GENTLEMEN PREFER BLONDES

1953 — GENTLEMEN PREFER BLONDES (LES HOMMES PRÉFÈRENT LES BLONDES) (Fox), 91 min.

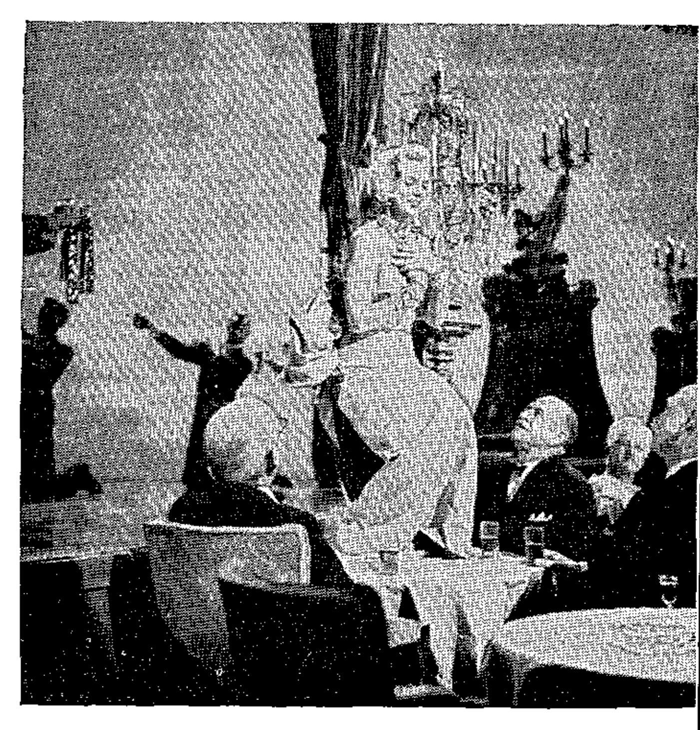
Prod. : Sol C. Siegel. *Sc.* : Charles Lederer, d'après la comédie musicale d'Anita Loos et Joseph Fields, inspirée du roman d'Anita Loos. *Ph.* : Harry J. Wild (Technicolor). *Cons. Coul.* : Leonard Doss. *Mus. et Lyrics* : Jule Styne, Leo Robin, Hoagy Carmichael, Harold Adamson. *Dir. Art.* : Lyle R. Wheeler, Joseph C. Wright. *Mont.* : Hugh S. Fowler. *Chor.* : Jack Cole. *Eff. Sp.* : Ray Kellog. *Ass. Réal.* : Paul Helmick.

Int. : Jane Russell (*Dorothy Shaw*), Marilyn Monroe (*Lorelei Lee*), Charles Coburn (*Sir Francis Beekman*), Elliott Reid (*Malone*), Tommy Noonan (*Gus Esmond*), George Winslow (*Henry Spoffard III*), Marcel Dalio (*juge français*), Taylor Holmes (*Esmond sr.*), Norman Vardem (*Lady Beekman*), Howard Wendell (*Watson*), Steven Geray (*gérant de l'hôtel*) Henri Letondal (*Grotien*), Lee Mostovoy (*Philipps*), Alvy Moore (*athlète*).

Résumé : Deux danseuses de cabaret, l'une blonde, Lorelei Lee (M. Monroe), qui préfère les diamants, et l'autre brune, Dorothy Shaw (J. Russell), qui préfère les muscles, s'en vont en France pour inciter le soupirant naïf et milliardaire de Lorelei, Gus (T. Noonan), à forcer la main à son père, très rétif au mariage. Le père charge un détective, Malone (E. Reid), de surveiller la conduite de Lorelei : sur le bateau, elle ne peut s'empêcher de courtiser un vieux milliardaire, tandis que Dorothy tombe amoureuse de Malone. Mais celui-ci se fait prendre en flagrant délit d'espionnage et c'est la brouille. A Paris, les deux filles, ruinées par l'annulation de la lettre de crédit de Gus, doivent à nouveau chanter, jusqu'au jour où, Gus et Malone reconquis, tout finit par un double mariage, où toutes deux cette fois chantent l'amour des diamants.

« N'est-il pas drôle que certains trouvent Monroe et Russell sexy dans *Gentlemen Prefer Blondes*, alors que vous visiez le résultat contraire ?

— *C'est drôle. Moi, je les ai trouvées très amusantes, de parfaites caricatures : un travestissement du sexe. Il n'y avait pas de sexualité normale. Jane Russell était supposée représenter la santé et Marilyn jouait une fille dont le seul souci est d'épouser un homme riche. Elle avait son petit code à elle et s'y tenait strictement. Le plus adulte de tous était l'enfant, à bord du navire, et je crois qu'il était très amusant. Nous avons volontairement rendu le film vulgaire et raccrocheur. Pas la moindre recherche de réalisme. Nous tournions une comédie musicale, pure et simple.* »



Marilyn Monroe dans **Gentlemen Prefer Blondes.**

Visconti, Bresson et Lang proposent trois images différentes d'un cinéma aristocrate : le premier par la profusion, le second par l'ascèse et le troisième par l'architecture. *Familier* ou hautain, indulgent ou méprisant, c'est dans la manière particulière qu'il s'accorde de juger, que Hawks peut être rangé parmi les patriciens. Jugement toujours présent, *mais noyé*, dans la plupart des films, dans le déroulement de l'action, inséparable d'elle, alors que mis à nu dans les comédies, qui sont le mécanisme même de ce jugement. « *Oh, it was just fun* », dit-il dans son entretien (Cahiers, n° 56), à propos de *Gentlemen prefer Blondes*. Or, un film de Hawks ne peut pas qu'être drôle, le regard critique du metteur en scène refusant toujours le spectacle pur.

En quoi cependant la comédie musicale se distingue-t-elle pour Hawks de la simple comédie ? La réponse va de soi, pour le moins statique des cinéastes : elle est dans l'accentuation d'une dynamique, modulée selon la loi propre du genre, au lieu d'être stridente (*Monkey Business*).

Cependant danses et chants ne succombent aux tentations de la poésie, de la fantaisie ou de la gratuité, mais, absolument fonctionnelles, prolongent la mise en scène, sans ruptures, toujours avec des justifications de degrés, ce qui donne, par rapport à un Minnelli, par exemple, le paradoxe fructueux d'une comédie musicale réaliste. Même le goût d'un certain onirisme malsain (la scène du tribunal) ou de la logique du cauchemar (sensible aussi dans *Monkey Business* et *I Was a Male War Bride*) ne parviennent à déparer une continuité aussi rigoureusement architecturée. On est alors sensible aux irremplaçables « mouvements » hawksiens, qui se répondent et s'approfondissent de film en film. Car, de même que le bateau de *Big Sky*, tournant autour d'une dune en suivant le cours du fleuve, renvoie à l'avion et à la colline de *Only Angels Have Wings*, de même, c'est aux Indiens de *Red River*, pendant l'attaque du camp, que font songer les plongeurs de l'Equipe Olympique, en zébrant l'écran d'un superbe et rapide mouvement *horizontal*. — J.-A. F.

LAND OF THE PHARAOHS

1955 — LAND OF THE PHARAOHS (LA TERRE DES PHARAONS) (Continental Prod. Warner Bros), 106 min.
Prod. : Howard Hawks (*Ass.* : Arthur Siteman.) *Sc.* : William Faulkner, Harry Kurnitz, Harold Jack Bloom. *Ph.* : Russell Harlan, Lee Garmes, en cinémascope et Warnercolor. *Mus.* : Dimitri Tiomkin. *Dir. Art.* : Alexandre Trauner. *Cost.* : Mayo. *Mont.* : V. Sagovsky, supervisé par Rudi Fehr. *Second-Unit Dir.* : Noel Howard. *Ass. Réal.* : Paul Helmic.
Int. : Jack Hawkins (*Chéops*), Joan Collins (*Nellifer*), Dewey Martin (*Senta*), Alexis Minotis (*Hamar*), James Robertson Justice (*Vashtar*), Luisa Boni (*Kyra*), Sidney Chaplin (*Treneh*), James Hayter (*Mikka*), Kerima (*Nailla*), Piero Giagnoni (*Zani*).

Résumé : Rentrant victorieux d'une longue guerre, le Pharaon *Chéops* (J. Hawkins) retrouve sa reine, Neila, son immense trésor et son ami le grand-prêtre. Chéops, obsédé par sa mort et ses richesses, veut se faire bâtir un inviolable tombeau. Mécontent de ses architectes, il propose à Vastar (J. Robertson), prisonnier avec son peuple, et dont il a admiré le génie d'architecte, de faire les plans du sépulcre en échange de la liberté de son peuple. Une foule immense se rassemble pour travailler sous les ordres de Vastar. Les années passent, Chéops a un fils de Neila, mais bientôt les hommes s'épuisent, les vivres manquent, et la pyramide reste inachevée. Chéops doit lever un impôt chez ses alliés : la princesse de Chypre, Nellifer (J. Collins) est trop pauvre pour payer Chéops autrement qu'avec son corps. D'abord irrité par la fierté de Nellifer, Chéops se rend à ses charmes et en fait sa favorite. Les travaux secrets commencent, et Vastar, presque aveugle, doit se faire aider par son fils : mais tous ceux qui connaîtront le secret du labyrinthe doivent mourir avec Chéops. Nellifer, fascinée par les trésors de Chéops, et avide de pouvoir, séduit un officier qui rapporte à Chéops l'existence d'un trésor dans un tombeau lointain : Chéops ne résiste pas à la tentation et part. Nellifer fait assassiner Neila par un serpent, et envoie son esclave pour tuer Chéops : celui-ci, seulement blessé, reconnaît l'esclave, mais ne croit pas à la culpabilité de Nellifer. Il rentre au palais, surprend Nellifer dans les bras de son complice, tue celui-ci et, mortellement blessé, expire aux pieds de Nellifer. Le grand-prêtre, ayant libéré Vastar et son fils, conduit avec Nellifer le convoi funèbre du Pharaon jusque dans la salle secrète : là, les issues se ferment, la salle se scelle selon le dispositif de Vastar. Nellifer et le grand-prêtre sont enterrés vivants près du sarcophage et des richesses de Chéops.

« Je n'aime guère le film. J'ignore comment parle un Pharaon. Et Faulkner ne le savait pas davantage. Personne ne le savait. Nous croyions avoir une histoire intéressante, la construction d'une pyramide, mais il nous fallait une intrigue, et nous ne nous en sommes jamais approchés.

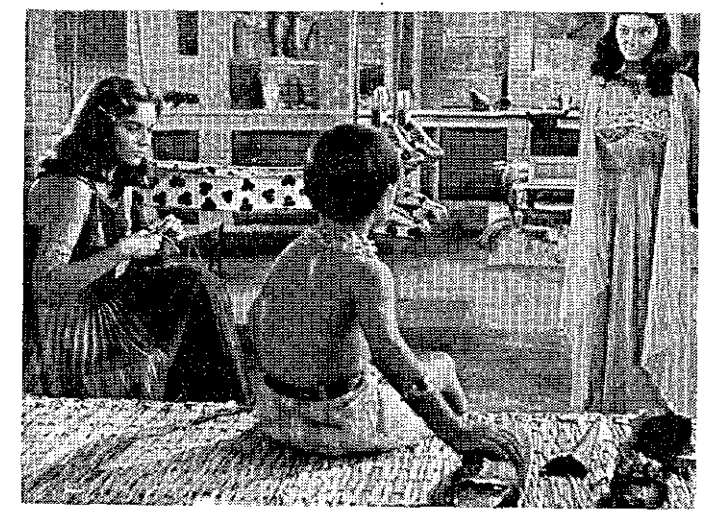
— La dernière phrase, « Nous avons un long chemin à parcourir », constituait-elle votre commentaire sur le destin de l'humanité ?

— *Oui, pour cette période de l'humanité. Voyez-vous, le Pharaon était une personne un peu trop étroite d'esprit, un peu trop simpliste. Il n'avait qu'une croyance, s'y tenait et il se répétait trop souvent. J'avais le sentiment que les scènes faisaient double emploi, c'était terriblement difficile d'approfondir, parce que nous ne savions pas ce que pensaient ni ce que disaient ces Egyptiens. Tout ce que nous savions d'eux c'est leur étrange désir d'amasser une fortune pour l'employer dans leur seconde vie, comme ils l'appelaient. Aussi n'avions-nous aucune idée de la direction à suivre. On ne savait pas s'il fallait rendre la fille un peu plus mauvaise ou le Pharaon un peu plus dominateur. On en arrive presque à perdre tout sens des valeurs. Quand on ne sait plus de quel côté se trouve le personnage, qu'il ne vous intéresse pas fortement, que vous ne prenez pas parti, alors il n'y a plus de film.*

— *La Terre des Pharaons* est le seul film que vous ayez tourné en Cinémascope. Que pensez-vous du procédé ?

— *Je ne trouve pas le Cinémascope satisfaisant. Il ne vaut que pour montrer de vastes masses en mouvement. Pour le reste, il distrait l'attention, empêche de se concentrer, rend très difficiles les effets de montage. Certains ne s'en préoccupent pas, font une coupe et laissent le regard du spectateur errer à l'aventure, à la découverte de ce qu'il lui plaît de découvrir. C'est presque impossible pour le spectateur de se concentrer, il a trop à voir, il ne peut pas voir la chose dans son ensemble. Si vous voulez couper sur un close-up il vous faut que l'homme en train de parler ait la même position relative sur l'écran. C'est difficile d'obtenir de telles compositions. Je préfère les proportions 1 × 1,85, celles que nous avons employées pour* Rio Bravo *et* Hatari, *ça vous donne juste un peu plus d'espace sur les côtés. Si les dimensions du Cinémascope étaient satisfaisantes, les peintres les auraient utilisées depuis des années — et ils sont tout de même dans le métier depuis plus longtemps que nous.* »

Exemplaire par son classicisme, moderne par le détachement hautain de son écriture, l'œuvre de Hawks ignore cependant une certaine inquiétude, ou rêverie des formes, qui signe l'art du XXe siècle dans son ensemble. (Inquiétude ou rêverie qui peuvent se manifester même dans la sérénité : chez Matisse, c'est la ligne qui rêve, comme, chez Bonnard, la couleur). C'est qu'un tel art de la certitude n'est point à l'abri d'un dogmatisme parfois irritant : l'univers de Hawks



Kerima, Piero Giagnoni et Joan Collins dans **Land of the Pharaohs.**

est l'univers de quelqu'un qui sait, autrement dit qui traite ses formes en termes d'affirmations, d'évidence, et qui refuse l'interrogation. Univers à la fois admirable et pêchant par l'absence d'un péril que le créateur imposerait à sa propre démarche. Et ce n'est pas l'exploration, et le triomphe systématique dans chaque genre qui peuvent garantir de la recherche d'un salutaire danger, tant on a le sentiment, à chaque fois, que notre auteur partait gagnant.

Allons-nous pourtant pousser l'ingratitude jusqu'à lui reprocher l'ignorance de la faiblesse, ou de l'échec ? Mais voilà qu'en abordant le film historique, et qui plus est, antique, Hawks risque quelque chose. (Nous avons depuis, en ce domaine, enregistré les échecs, de l'impardonnable à l'honorable, de Mann, Kubrick, Ray, Fleischer, Aldrich, etc., ce qui témoigne d'une certaine malédiction du genre.) Sans doute y a-t-il la voie qui bannit le spectacle pour restituer l'Histoire à travers une intériorité, voie qu'eût sans doute choisie Rossellini pour son *Socrate*, et que choisira peut-être Dreyer pour son *Christ*. Mais Hawks, jouant le jeu, lance l'admirable, et le seul sans doute, coup de dés de son œuvre, ce pour quoi la *Terre des Pharaons*, film génial et raté, m'apparaît comme le plus beau, le seul vraiment bouleversant de son auteur. J'aime que Hawks, aidé, ou induit en tentation par Faulkner, ait su céder à un vertige de l'Absolu tel que son sujet (que Lang eût superbement abstractisé) impossible et terrifiant, contienne la démarche qui fut probablement la sienne lors du tournage.

Si construire une pyramide est une idée folle pour un Pharaon, faire un film de cette idée folle aboutit à reconstruire *la pyramide*. D'où l'extraordinaire cheminement, de l'exaltation après la victoire, qui ouvre le film, à la lente dégradation du temps, aux fascinantes ténèbres de conspiration, de meurtre et de sang, à la mort et à l'allégeance finale. Le cinéaste a fait son portrait comme le Pharaon a voulu préserver sa mort : par l'abandon aux forces de l'orgueil, inextricable mélange de création et de destruction, d'art et de folie. — J.-A. F.

RIO BRAVO

1958 — RIO BRAVO (RIO BRAVO) (Armada Prod. — Warner Bros). 141 min.

Prod. : Howard Hawks. *Sc.* : Jules Furthman, Leigh Brackett, d'après une nouvelle de B.H. McCampbell. *Ph.* : Russell Harlan, en Technicolor. *Mus.* : Dimitri Tiomkin. *Chansons* : Paul Francis Webster, Dimitri Tiomkin. *Dir. Art.* : Leo F. Kuter. *Déc.* : Ralph S. Hurst. *Cost.* : Marjorie Best. *Mont.* : Folmar Blangsted. *Ass. Réal.*: Paul Helmick.

Int. : John Wayne (*John T. Chance*), Dean Martin (*Dude*) Angie Dickinson (*Feathers*), Ricky Nelson (*Colorado*), Walter Brennan (*Stumpy*), Ward Bond (*Pat Wheeler*), John Russel (*Nathan Burdette*), Pedro Gonzales-Gonzales (*Carlos*), Estelita Rodriguez (*Consuela*), Claude Akins (*Joe Burdette*), Harry Carey jr (*Harold*), Malcolm Atterbury (*Jake*), Bob Steele (*Matt Harris*).

Résumé : John T. Chance (J. Wayne), shérif de Rio Bravo, offre une nouvelle chance, en le sauvant de l'humiliation, à son ancien assistant, Dude (D. Martin) qu'une fille, venue par la diligence, a détruit en six mois et que, depuis, les Mexicains appellent « borrachon », ivrogne. Avec l'aide de Dude, il emprisonne Joe, coupable de meurtre, le frère raté du riche propriétaire Nathan Burdett. Il rencontre enfin Daisy (A. Dickinson), aventurière venue elle aussi par la diligence, dont il se méfie, mais qui le trouble, dont il craint qu'elle n'entre dans sa vie, mais qui le séduit. Dude, redevenu assistant de Chance, réussit pour la première fois de sa vie à « entrer par la porte de devant » et à abattre le meurtrier du vieil ami de Chance, Pat Wheeler. Mais Dude doit lutter contre l'alcool et, au moment où Chance a le plus besoin d'aide pour lutter contre les hommes de main et les tentatives de Nathan qui veut libérer son frère, il se laisse paralyser par les tueurs. Chance aurait été perdu sans l'intervention du jeune Colorado (R. Nelson) qui devient son nouvel assistant. Les mercenaires de Nathan cernent la ville, et quand les trois hommes et le vieux Stumpy (W. Brennan) qui garde la prison, obsédés par le « Deguello », la chanson du coupe-gorge, que Nathan fait jouer sans cesse, décident de s'enfermer dans la prison pour attendre l'arrivée du shérif fédéral, les tueurs parviennent à s'emparer de Dude. Chance accepte de faire l'échange Dude-Joe : quand les deux hommes se croisent, Dude saute sur Joe et le maîtrise, tandis que Chance, avec l'aide de Colorado et de Stumpy, détruit le repaire de Nathan et emprisonne toute la bande. Libéré de ses soucis, Chance peut enfin s'occuper de Daisy.

« Après *La Terre des Pharaons* vous avez attendu trois ans avant de tourner *Rio Bravo* ?

— *Je me suis mis à réfléchir à la manière dont nous avions l'habitude de faire des films et dont nous les faisons aujourd'hui, et j'ai passé en revue un tas de films que j'avais aimés. Aujourd'hui, on vous demande de coller à un script et la méthode la plus facile, la plus simple, compte tenu des possibilités physiques du studio, est la meilleure. Aussi décidai-je de faire marche arrière et d'essayer de retrouver un peu de l'esprit avec lequel nous avions l'habitude de filmer. Nous avions recours à la comédie chaque fois que cela était possible. Puis nous sommes devenus trop sérieux sur ce chapitre. Je crois que, dans* Rio Bravo, *on rit presque autant que si dès le départ nous avions voulu faire une comédie. Je décidai également que les spectateurs étaient fatigués des intrigues et, comme vous le savez,* Rio Bravo *et* Hatari *ont peu d'intrigue et davantage de « caractérisation ». Et jusqu'à présent, je n'ai pas eu à m'en plaindre. Les gens semblent préférer cette solution. Je ne veux pas dire que, si un grand sujet s'offre à vous, vous devez le rejeter, mais je crois que l'intrigue moyenne est passablement défraîchie. A la télévision, on a fabriqué tant et tant d'intrigues que les spectateurs en sont las. Si vous proposez aux gens une intrigue on a un peu tendance à dire : « Oh ! j'ai déjà vu ça ! » Mais si vous les empêchez de savoir en quoi consiste l'intrigue, vous avez une chance de maintenir leur intérêt intact. Ce qui nous amène aux personnages. Vous devez écrire ce que le personnage pourrait penser : il motive votre histoire et les situations. C'est quand un personnage croit à quelque chose qu'une situation se produit, non parce que, sur le papier, vous décidez qu'elle doit se produire.*

— La plupart de vos films traitent de personnages, plutôt que de situations ?

— *Il vous faut souvent un certain temps pour prendre conscience de ce que vous faisiez inconsciemment. Alors, vous vous mettez à le*

faire intentionnellement, ce qui rend votre travail bien moins compliqué. Mais aussi plus dur, parce que, s'il est aisé de suivre une intrigue, il est plutôt dur, sans intrigue, de savoir ce qu'on va faire.

— Rio Bravo a été improvisé en cours de tournage ?

— Non, ce n'était qu'une élaboration des personnages. Nous disions, voilà une scène, mettons-y un peu de vigueur. Que croyez-vous que ce personnage ferait ? Non, il ne ferait pas ceci, il ferait cela. Ça ne se trouve pas dans un bureau. Pour une pièce l'auteur s'assoit et observe une douzaine de répétitions, les choses changent. Nous ne pouvons pas changer. Une fois qu'une scène est dans la boîte, pour ainsi dire, elle ne changera pas jusqu'à sa projection définitive. Nous devons donc tâter le terrain, tout en progressant, ajouter un trait de caractère, un bout d'action entre deux personnes, ou inventer de toutes pièces des rapports que nous approfondirons. Dans Rio Bravo, Dean Martin, à un moment donné, devait rouler une cigarette. Ses doigts n'y arrivaient pas et Wayne ne cessait de lui passer ses cigarettes. Vous saisissez immédiatement qu'ils sont devenus formidablement amis, sinon il ne ferait pas cela. Cette scène est née d'une remarque que me fit un jour Martin : « Si mes doigts sont si maladroits, comment vais-je rouler cette cigarette ? » Wayne lui répondit : « Je vais t'en passer une », et soudain notre scène démarra. De même les bébés éléphants dans Hatari, et tout ce qu'ils faisaient. Ça ne se prévoit pas. Je ne crois pas qu'un studio normal aimerait dépenser six ou sept millions de dollars sur un film de ce genre, sans histoire. Mais ce n'est pas aussi bizarre que ça en a l'air. Vous pouvez avoir une scène absolument bonne, mais, au fur et à mesure que le personnage se développe au cours de l'histoire, qu'il vous apparaît de plus en plus clairement, vous réalisez que la scène que vous êtes en train de tourner a peu ou prou de « caractérisation » ; aussi vous mettez-vous à étoffer le bonhomme. C'est en réalité la même scène, mais vous y avez introduit quelques mots différents, quelques attitudes nouvelles. Le noyau central de Rio Bravo ce n'est pas Wayne, c'est l'histoire de Dean Martin. En fait, Wayne me déclara : « Qu'est-ce que je fais pendant qu'il joue toutes ces bonnes scènes ? » « Eh bien, lui expliquai-je, vous le regardez comme un ami ». Et il me répondit : « O.K. Je sais ce qu'il me reste à faire ». En réalité, c'était un grand rôle pour Wayne parce qu'il traverse toutes ces épreuves par amitié. Il se demande ce que vaut cet homme, s'il est coulé ou s'il s'en tirera. Vous observez un homme en pleine évolution, qui finit par bien tourner, et son ami en est heureux.

— Comment avez-vous eu l'idée de faire Rio Bravo ?

— Tout commença avec certaines scènes de High Noon (Le Train sifflera trois fois), où



Ricky Nelson, Angie Dickinson et John Wayne dans **Rio Bravo.**

Gary Cooper cherchait de l'aide et où personne ne lui en donnait. C'est plutôt stupide de sa part, d'autant qu'à la fin du film il est capable de faire tout seul le travail. Je me suis dit : faisons juste le contraire, adoptons un point de vue véritablement professionnel. Comme dit Wayne, quand on lui offre de l'aide : « S'ils sont vraiment bons, je les prends. Sinon, c'est moi qui devrai prendre soin d'eux ». Nous avons tout fait de la sorte : juste le contraire. High Noon *m'avait tellement déplu que j'en ai pris le contrepied, ça a marché, le public a adoré ça. Et puis, on s'est bien amusé au cours du tournage. Comme des fous. Je ne pense pas que nos réactions fussent folles, elles étaient normales, mais, par rapport aux mauvaises habitudes que nous avons, elles pouvaient sembler folles. Tout le monde devait se décarcasser pour trouver des idées. Par exemple, l'explosion de la dynamite à la fin du film, c'est une invention du directeur artistique. Il en mit même trop, une fois : dans notre gigantesque explosion, il mit du papier rouge, jaune et vert, avec le résultat que toute la maison ressemblait à un gigantesque feu d'artifice chinois. Nous éclatâmes de rire et je lui dis : « Qu'avez-vous fait ? » Et il me répondit : « Je m'étais imaginé que ce bâtiment avait des fournitures de différentes couleurs, mais c'est le spectacle le plus horrible que j'aie jamais vu ». Il reconstruisit le bâtiment et tout se passa normalement, mais on avait l'impression de voir quelque énorme et fantastique bombe explosant à Monte-Carlo. C'était fort drôle.*

Le film est au présent : il vit, il se vit et il est vécu au présent. Pareil présent, c'est d'abord la présence simultanée et immédiate (comme chez Faulkner) de toutes les dimensions de la vie, de tous les moments de l'être dans chaque présentation des personnages et des actions.

Dans le même moment *se condensent* d'abord *les implications* de l'actuel, du réel : la ville cernée, la diligence rare, l'obsédante chanson, les présences menaçantes des tueurs et celle, troublante, de la femme. Ensuite, *les déterminations* du vécu, du « passé », ferment du présent, enfoui et combattu, et qui resurgit, plus déchirant chaque fois, dans chaque geste de Dude, dans le boitillement de Stumpy, dans la méfiance de Chance pour la femme venue, comme l'autre, par la diligence. Enfin, *les répercussions du risqué* sur un avenir qui s'accomplit et s'absorbe sans cesse dans l'évolution de l'action : le *risque* que prend Dude, en passant « par devant », de se tromper et d'échouer, le risque de l'échange Dude-Joe, où Dude, d'un seul élan, *assume son passé*, son présent et son futur. Tous les moments d'un être se déroulent dans chaque moment de sa vie, toute la dimension d'existence du personnage se déploie dans l'instant de son action.

Pour Dude, le présent, c'est le temps de la lutte ; pour Colorado, de la perte des illusions et du heurt avec le réel ; pour Stumpy, de l'affirmation désespérée de soi-même ; pour Daisy, de la fixation. Tous ces personnages, avec chacun leur problème du présent, se définissent par rapport à Chance, parce que pour lui, le présent, c'est le temps de l'action. Héros hawksien, il contrôle sans cesse le présent, tout en étant déterminé par la force de chaque événement. Il est l'homme en accord avec le monde et lui-même : il assume les résistances inéluctables du réel (échec des plans, défaillances des autres), mais se dirige dans l'action et dans le réel tout aussi inéluctablement.

La mise en scène de Hawks, qui crée et présente cette harmonie des forces du monde et de l'homme au sein de l'action, se définit elle-même comme une harmonie supérieure avec le monde et l'homme dans l'acte de créer. Par la force de cette harmonie, elle crée un cinéma en accord avec son essence : d'offrir immédiatement *la vie, dans sa totalité* de dimensions et dans sa plénitude sensible. — J.-L. C.

HATARI !

1961 — HATARI ! (HATARI!) (Malabar Prod., Paramount), 159 min.
Prod. : Howard Hawks (*Ass. et Second-Unit Dir.* : Paul Helmick. *Sc.* : Leigh Brackett, d'après une histoire de Harry Kurnitz. *Ph.* : Russel Harlan, en Technicolor. *Ass.* : Joseph Brun. *Mus.* : Henry Mancini. *Dir. Art.* : Hal Pereira, Carl Anderson. *Déc.* : Sam Comer, Claude E. Carpenter. *Cost.* : Edith Head, Frank Beetson, jr. *Mont.* : Stuart Gilmore. *Eff. Spe.* : John P. Fulton. *Ass. Réal.* : Tom Connors, Russ Saunders. *Cons. Techn.* : Willy De Beer
Int. : John Wayne (*John Mercer*) Hardy Kruger (*Kurt Stahl*), Elsa Martinelli (« *Dallas* »), Red Buttons (*Pockets*), Gérard Blain (« *Frenchy* »), Michèle Girardon (« *Brandy* »), Bruce Cabot (« *L'Indien* »), Valentin de Vargas (*Luis*), Eduard Franz (*Dr. Sanderson*).

Résumé : Sous la conduite de Sean Mercer, un groupe de chasseurs qui travaille pour les zoos et comprend Kurt Stahl, coureur automobile, Pockets, ex-chauffeur de taxi new-yorkais, Luis, qui fut toréador, et « l'Indien », chasse un rhinocéros, qu'il faut cap-

turer vivant. La bête s'échappe, en blessant gravement « l'Indien ». D'abord soigné par Brandy, fille de l'ex-propriétaire du ranch tué par un rhinocéros, il est conduit à l'hôpital. On ne peut le sauver que par une transfusion sanguine d'un groupe rare : à ce moment, se présente Charles Maurey, jeune aventurier français à bout de ressources, du même groupe sanguin. Il est alors accepté par Sean. De retour au ranch, les chasseurs découvrent une fille couchée dans le lit de Sean : c'est Dallas, photographe envoyée par le zoo de Bâle. Sean se montre d'abord hostile à sa présence, puis l'accepte : elle participe aux chasses (rhinocéros, girafes, gazelles, buffles, singes). Très vite, elle tombe amoureuse de Sean, qui la fuit à cause d'une précédente déception sentimentale, et elle doit faire les premières avances. Elle sauve un jeune éléphanteau, bientôt rejoint par deux autres, et qui s'attache à elle. Par ailleurs, Kurt et Charles courtisent Brandy, qui est amoureuse de Pockets. La saison de chasse se termine par la capture d'un rhinocéros. Sean ne parvient pas à avouer son amour à Dallas : elle s'enfuit. Sean et les autres amènent avec eux en ville les éléphanteaux, qui, grâce à leur flair, et après avoir tout dévasté sur leur passage, la retrouvent. Quand Sean doit rejoindre sa jeune épouse dans son lit, les éléphanteaux pénètrent dans la chambre et montent sur le lit qui s'effondre.

« Hatari fut en grande partie improvisé au cours du tournage en extérieurs ?

— *Vous ne pouvez pas rester assis dans un bureau et écrire ce que va faire un rhino ou n'importe quel autre animal. Entre le moment où nous apercevions l'un d'entre eux et celui où nous l'attrapions, où le manquions, il ne s'écoulait pas plus de quatre minutes. Aussi devions-nous inventer des scènes à toute vitesse ; nous n'avions pas le temps de les décrire. Nous en avons rejeté plusieurs excellentes ; peut-être les utiliserons-nous dans un prochain film. Mais la ligne générale de l'histoire était tracée dès le départ. Nous avons eu la chance d'attraper toutes sortes d'animaux, tous ceux que nous désirions. Normalement, il faut s'estimer heureux avec un tiers de réussite.*

— Vous avez donc véritablement attrapé ces animaux vous-mêmes ?

— *Oui, il n'y eut aucune doublure, les acteurs attrapèrent les animaux. Nous poursuivîmes seize rhinos et en attrapâmes quatre avec des cordes. Vous savez, c'est bigrement passionnant, quand vous réussissez à les maîtriser. Nous avons attrapé un grand nombre d'animaux qu'on ne voit pas dans le film — il faut bien s'arrêter à un moment donné. J'ai encore assez de pellicule pour une heure de projection.*

— On dirait une suite de « vignettes ».

— *Je dirai plutôt que le principe du film, c'est une saison de chasse, du début à la fin. C'est ce qui arrive à un groupe de gars, partis ensemble chasser au cours d'une saison. Elsa Martinelli, c'est la fameuse photographe Ylla, qui était si diablement excitante que les hommes la menaient dans des endroits où elle pourrait obtenir les plus belles photos du monde. Elle tomba d'un camion et se tua en Afrique du Sud. J'ai entendu parler de ses aventures amoureuses et c'est de là qu'est parti le personnage. Celui de la jeune Française était basé sur l'histoire authentique d'une fille dont le père, illustre, avait été tué par un rhino. Ces hommes utilisaient sa ferme, et la fille grandissait au milieu de ces hommes. Alors, au lieu d'une petite et frêle jeune fille, j'ai pris une espèce de grand gosse déluré, vous savez, du genre qui vient juste de s'arrêter de grandir, plutôt encombrant et y prenant plaisir.*

— Et la scène où Red Buttons ne cesse de leur demander de lui parler du projet de fusée ?

— *Connaissez-vous* Des Souris et des Hommes ?

— Vous voulez dire quand Lennie demande à George de lui parler des lapins. C'est de là que vous êtes parti ?

— *Oui. J'ai apporté un exemplaire du livre et l'ai fait lire à Red, écrivis quelques dialogues et lui dis : « En avant, vas-y ». À la première prise c'était dans le sac.*

— Quels sont vos films préférés ?

— Scarface, *je suppose,* Allez coucher ailleurs, *et mon dernier,* Hatari.

●

Hatari n'est peut-être pas le meilleur film de Hawks. Il apparaît pourtant comme son œuvre la plus révélatrice. Une absence, toute relative, de rigueur dans le canevas, une certaine indolence dans la conduite du récit, jointes à une improvisation au jour le jour, non contentes de le parer d'un charme singulier, se changent en vertu, si l'on considère qu'elles autorisent l'auteur à se livrer à sa première œuvre méditative. Libérée du « comment » de l'action et des conflits dramatiques qu'elle suscite, sa rêverie peut se donner libre cours dans le « pourquoi » de cette action, la raison d'être de l'homme, de la femme et du monde. Elle l'entraîne à un véritable retour aux sources, celles du monde post-édénique de *Fig Leaves* d'où son œuvre

est issue. Aussi ne faut-il pas *s'étonner si* après ce long périple, *Hatari* ramasse l'œuvre de Hawks en une somme évoquant chacune de ses parties par une scène, une situation, un mot, un personnage, toutes références dont la « rétrospective » facilite considérablement *le décryptage.*

Que nous apprend donc *Hatari* sur Howard Hawks que nous ne sachions déjà, surtout après l'étude capitale de Jacques Rivette (1) ? Pas grand-chose, je l'avoue, si ce n'est peut-être une façon autre de *considérer son imagination* créatrice. Cette dernière tire sa force d'une sensibilité en prise directe avec le monde, d'un besoin de se confronter avec lui, non pour le dominer, mais pour le mieux et se mieux connaître, d'un sentiment proprement *physique des véritables* rapports de force. Ce terme de « physique », comme chaque fois qu'un terme caractérise et englobe une forme d'imagination, doit être entendu dans sa pleine acception. Il implique un contact immédiat et instinctif avec la matière, *un respect* absolu de ses propriétés, un refus de les interpréter *a priori,* une volonté d'en percer les secrets par la connaissance et la méthode des sciences physiques. La forme « imaginante », pour reprendre un mot de Bachelard, se soumet totalement à la réalité et s'interdit toute conception qui ne soit pas de fait. Elle est le fruit d'une acceptation du monde tel qu'il est, et non d'une fuite devant lui.

Le fond du problème sera donc, pour Hawks, le constat de la nécessité physique en l'homme. Celui-ci n'a qu'un devoir, qui est son privilège : prouver par le travail sa supériorité sur la matière, de quelque nature qu'elle soit. Le seul vrai problème qui se pose à lui sera celui de la conservation, de l'accroissement, ou de la déperdition de sa propre énergie et de celle du monde.

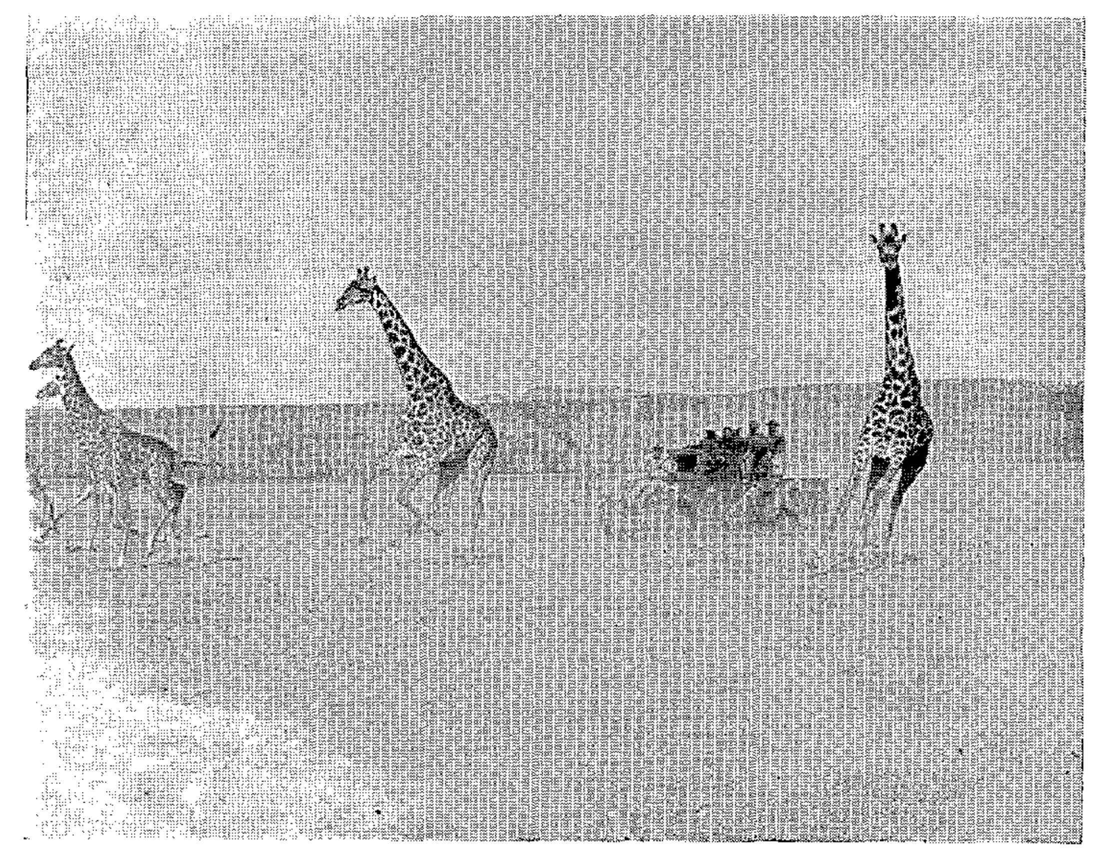
Tragédie ou comédie — mais toujours sa grandeur, même dans le ridicule — que cette énergie qu'il déploie pour capter ou dompter celle de la matière. Aussi voit-on alterner sans fin, chez Hawks, l'énergie statique, qui est la somme des tensions, et l'énergie actuelle qui est le produit de la masse par la vitesse. Se succèdent, dans ses films, les scènes où les personnages se serrent dans un espace restreint — qui leur est moins refuge que lieu dans lequel ils subissent l'influence du temps et des tensions, aussi bien internes qu'externes, qu'il fait naître — et celles où, livrés à l'espace reconquis, ils libèrent cette énergie condensée et l'accroissent *par* le moyen, soit d'un bolide (les avions ou les voitures), soit d'une action rapide et efficace (les aventures périlleuses), ou au contraire la gaspillent dans des entreprises vaines (les comédies). Notons au passage qu'*Hatari* mélange ces trois derniers éléments et que son refuge, la maison des chasseurs, devient un lieu sans conflit, presque de repos. D'où la dynamique interne des films de Hawks, soumise, comme le reste de son imagination, non à la nécessité de sa rêverie intime, mais à celle même de la dynamique. Un ressort se comprime lentement, puis, soudain se détend. Compression-explosion, compression-explosion, la marche même d'un moteur alimenté par l'énergie de la matière, la vie qui crée son propre et incessant mouvement.

Là, peut-être, réside le secret du style hawksien. L'économie et l'efficacité de ses moyens ne sont qu'une stricte application de la loi de la conservation de l'énergie. La simple mise en évidence des forces en présence dans le monde crée un conflit et évite toute dramatisation, *qui est une représentation,* donc une conception *a priori,* du monde. *Hatari,* de ce point de vue, est exemplaire. Hawks réussit ce miracle de nous intéresser à des personnages qui sont dans les conditions requises pour une jolie crise *théâtrale et entre lesquels* il ne se passe pratiquement rien. Les drames sont apaisés, avant même d'éclater. Il nous suffit de voir cette réunion de caractères et de tempéraments pour ressentir la possibilité d'un conflit. Et cette possibilité suffit à combler, tout en la *déjouant,* notre attente.

C'est que le véritable conflit d'*Hatari* n'est pas entre les hommes, mais entre l'homme et le monde. L'homme doit s'imposer physiquement au monde, lui imprimer sa marque par *son travail. La dépense* d'énergie qui en résulte constitue non seulement la preuve de son génie créateur, mais surtout sa raison d'être au monde. De là, l'importance de la profession chez Hawks. L'homme se définit par rapport à son métier auquel il se *doit de consacrer* toute son énergie. Car la tragédie ou la comédie commencent lorsque cette dernière est détournée de son unique objet. La catastrophe arrive lorsque l'homme cède à son émotivité, sa sensibilité, son excitabilité, son affectivité ; lorsqu'il cesse de considérer la matière comme une somme d'énergie à vaincre, mais qu'il se laisse séduire par l'apparence du monde, la *nature.*

La nature est ici l'ennemie, la séductrice, la source de dégradation. Elle est le piège fatal que tend la matière à l'homme pour

(1) *Cahiers du Cinéma,* numéro 23.



Hatari : la capture des girafes.

tarir son énergie créatrice. Le drame vient, en effet, de ce que l'homme aussi, chez Hawks, appartient à l'univers de la physique. Il n'est qu'un animal supérieur. Dès qu'il abdique ses qualités supérieures, l'intelligence, la volonté, la réflexion, la maturité, etc., il retombe immédiatement au rang du premier animal qui le précède dans l'échelle des espèces, celui de singe. Ainsi de « Pockets ». Ce personnage de *minus habens*, au demeurant drôle et sympathique (mais les singes ne le sont-ils point ?) mérite qu'on s'y arrête un instant. Incapable d'affronter l'énergie du monde, figurée ici par les animaux sauvages — dont le rhinocéros, par lequel commencent et s'achèvent les scènes de chasse du film, est le représentant d'autant plus typique et redoutable que son énorme masse est dotée d'une redoutable vitesse —, ce personnage aspire, lui aussi, à se révéler homme. Tentative dérisoire, vouée au ridicule. Ne pouvant les associer en lui-même, il dissocie la création de l'énergie et, après un fabuleux gaspillage de cette dernière, parvient, avec l'aide d'une fusée, à emprisonner ses frères les singes. Victoire, certes, mais victoire grotesque qu'accentue encore cette scène où, travestis en Martiens et chevaliers du moyen âge, les chasseurs partent à la conquête des quadrupèdes, véritable satire de toutes les croisades passées et futures, lorsqu'elles demeurent extérieures à la véritable aventure de l'homme.

Cette aventure, purement intérieure, réside dans cette lutte entre son énergie et *sa* nature, attirée invinciblement par *la* nature. Le drame naît de son affectivité qui fait sa misère, mais surtout sa grandeur. Supprimez-là, ne conservez que l'énergie et vous obtiendrez un être monstrueux, une chose venue d'un autre monde qu'il faudrait immédiatement détruire. Pour se préserver de ce danger

(hatari), il convient de se garder dans un splendide isolement. Ce que font John Wayne et ses compagnons, au début du film.

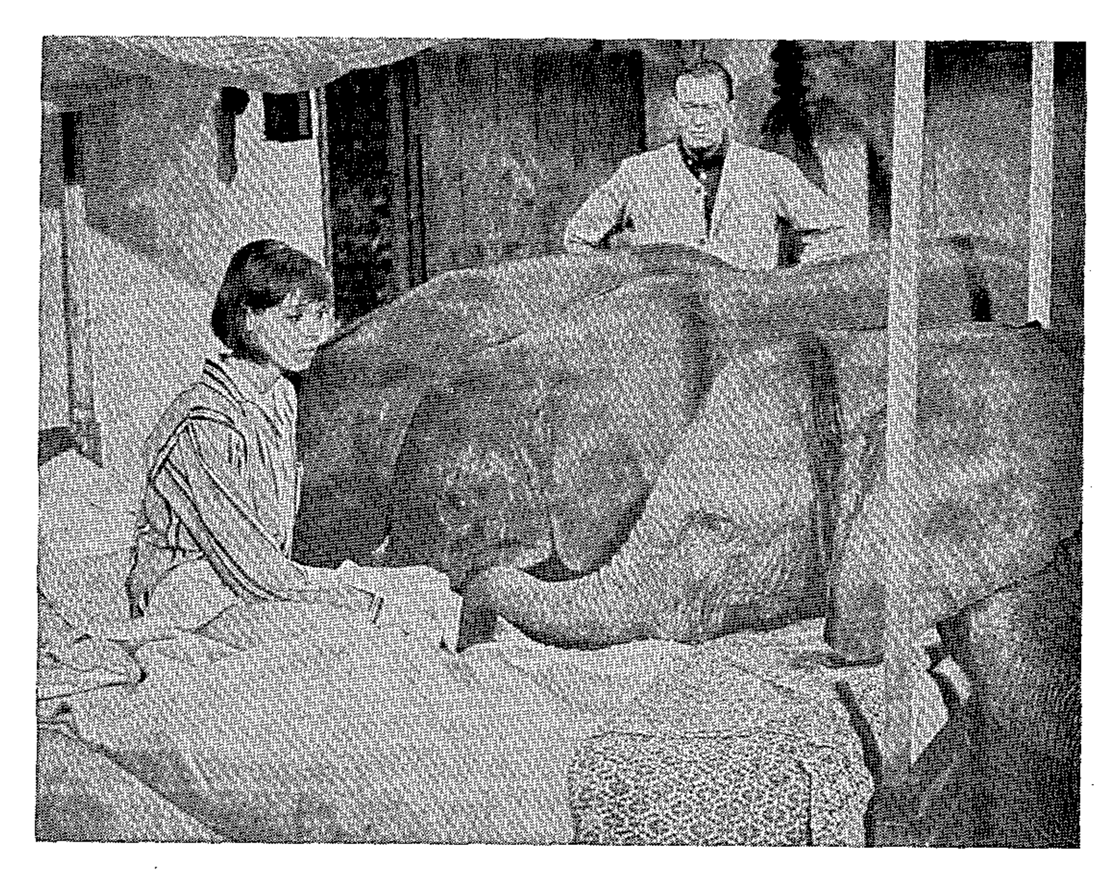
C'était ne pas compter sur l'alliée la plus subtile de la nature : la femme. Si l'œuvre de Hawks, éminemment américaine, est profondément misogyne, cela tient peut-être à l'esprit pionnier dont les défricheurs d'Hollywood, Griffith, Ince, Mack Sennett, Walsh, Dwan, Ford et Hawks ont été pénétrés. Mais, à la différence des autres, Hawks a tôt fait de mettre en évidence la double relation contradictoire qui unit l'homme d'action à la femme. Le héros redoute la femme, considérée comme une entrave à son action (et ce d'une manière double : s'il se sent fort, la faiblesse de la femme qu'il doit protéger le handicape et, dès qu'il éprouve un faible pour elle, la nature maternelle de sa partenaire, son côté « refuge » se fait envahissant et gêne son travail), dans le même temps qu'il la désire comme source de son action (et là encore d'une double façon contradictoire : il la rêve comme devant justifier son effort, c'est-à-dire lui donner un surcroît d'énergie, mais aussi — la cause devenant fin —, comme digne de recevoir seule cette énergie). Cette diversité de la femme par rapport à l'homme aventureux, *dont les autres cinéastes américains* rendent compte en peignant plusieurs types de femmes (la mère, l'épouse, la fiancée, l'aventurière, etc.) se trouve, chez Hawks, réuni en chacune de ses héroïnes. Si bien que ses films ne sont qu'une suite de variations sur les multiples et complexes combinaisons que *permet cette* double relation contradictoire d'une femme à la fois refusée et souhaitée comme contraire, et pourtant nécessaire à l'homme. De là vient que la femme n'a jamais été aussi belle, ni jamais à ce point détractée et accusée.

Pour Hawks, la tragédie ou la comédie de la guerre des sexes ne se fondent pas seulement sur cette distinction entre l'homme habité par des sentiments forts, c'est-à-dire par une sensibilité que maîtrisent la raison et la volonté, et la femme possédée par ses émotions, livrée à son intuition ou à ses instincts. La différence est d'ordre encore plus physique. *Physiologiquement, la femme est liée* à la nature. Elle en subit les influences, elle est soumise à ses cycles. Elle en possède les caprices, l'instabilité, les mouvantes variations. Elle est en perpétuel changement, parce que le temps règle et conditionne sa vie. Elle est dépendante. L'homme au contraire *ne doit rien* physiologiquement au temps qui n'agit qu'extérieurement sur lui. Action suffisante d'ailleurs pour le dégrader. L'enfance, la jeunesse, la vieillesse, autant d'états qui nuisent à sa plénitude. Mais la *maturité*, le libère du temps. Seul compte alors pour lui *l'affrontement avec l'espace qui contient* le monde, la matière, la nature. Indépendant, il est le maître.

La solitude, comme un univers strictement viril, sied donc parfaitement à l'homme que forgent l'amitié et la rivalité sportive, laquelle est justement conquête de l'espace. L'homme n'est que lorsqu'il poursuit l'espace. *La femme* n'est que lorsqu'elle chasse l'homme. D'où leur impossible dialogue. La femme a besoin de s'attacher à un maître, mais, par là, attache l'homme à la nature et au temps. C'est si vrai que le héros hawksien, qui se meut toujours dans un présent tourné vers un avenir *proche ou lointain, n'a de passé* que par rapport aux femmes. Ainsi de John Wayne, dont toute la conduite n'est qu'une fuite en avant, afin d'oublier un souvenir amoureux. Pour parvenir à ses fins, la femme cherche donc à pénétrer dans cet univers masculin, par le biais de la profession. Le métier lui procure la sensation d'échapper à sa condition, de maîtriser à son tour l'espace et le monde, d'être l'égale de l'homme. Il n'entraîne en fait que des catastrophes. Comme la femme ne peut échapper à sa nature, elle introduit nécessairement la nature, ses débordements, ses forces incontrôlées, son gaspillage d'énergie dans ce domaine réservé aux hommes. Elle anéantit leur travail qui est de contrôler et régir la nature. Et ce d'autant plus que l'homme est dupe de cette audace apparente qui, à la fois, l'émerveille et l'attendrit. Il se laisse envahir par l'émotion et la sensibilité. Il est perdu.

C'était déjà vrai dans Fig Leaves, dès que Eve accepte en secret le travail de mannequin (pour satisfaire une pure envie de luxe). Ce l'est au centuple dans *Hatari*. Deux femmes. L'une Brandy (M. Girardon), élevée dans ce milieu d'hommes, est considérée par eux comme un garçon. « Etait », plus exactement, puisque sa première apparition, qui est la première apparition féminine du film, nous montre Kurt (H. Kruger) lui boutonnant sa robe, et s'apercevant que ce bon copain est bel et bien devenu une jolie fille. Rien pourtant ne va la distinguer, dans son comportement, des autres chasseurs, jusqu'à ce qu'amoureuse, elle manifeste soudain sa féminité. Elle se révèle alors plus femme que les autres femmes. Dédaignant les deux jeunes étalons, elle court au plus faible, au plus disgracié, au moins homme, celui sur lequel elle peut le mieux étendre sa nature protectrice et maternelle et qui ne demande d'ailleurs qu'à se laisser dorloter, Pockets, l'homme frère du singe (Red Buttons). Voici pour l'une.

L'autre Dallas, vient en Afrique pour son « métier ». Elle part donc à la conquête de l'espace, témérité qu'elle paiera d'une



Elsa Martinelli et John Wayne dans la dernière scène d'*Hatari*.

jolie suite de dégringolades et de tape-culs. Mais sa modestie et sa confession « touchante » lui valent le pardon du clan des hommes. La voici libre de commencer ses dégâts. Elle sauve un éléphanteau d'une mort cruelle. Et voici l'entrée de toutes ces chèvres chargées d'allaiter le jeune animal qui pénètrent et dévastent le camp des farouches chasseurs, lesquels se ridiculisent à ce nouveau métier, protecteur de la nature. Et celle-ci ne cesse de progresser. Bientôt, ce n'est plus un, mais trois éléphanteaux qui viennent se réfugier, et ce sont les sauvages qui laissent libre cours à leur affectivité, elle aussi débordante. Au point qu'à la fin c'est la nature elle-même qui se révolte pour se protéger d'un tel élan du cœur (la menace de la mère éléphant au point d'eau). Evidemment, Dallas sera finalement prise à son propre piège. Son amour de la nature lui sera rendu au centuple, au moment où elle cherche à fuir. Et la nature, alors triomphante, envahit le domaine des hommes. Toute énergie est annihilée. Seules la masse et la force d'inertie commencent leur travail de dévastation (les éléphanteaux qui écrasent le lit, plan par lequel s'achève le film).

Mais il serait injuste de n'accuser que la femme. Dans les films de Hawks, la femme est ce que l'homme est au plus profond de son être. Elle réalise sa véritable aspiration. Or, si dès les premiers plans d'*Hatari*, le sentiment de la nature se révèle si fort, avec ces couchers de soleil, ces grandes plaines, ces splendides montagnes et tous ces animaux en liberté, c'est qu'il est déjà fortement ancré au cœur de tous ces chasseurs. C'est que, déjà, il implique une dégradation dans leur vie spirituelle ou morale. Cet ancien toréador, cet ex-coureur automobiliste, cet aventurier à bout de ressources, ce descendant d'Indiens, bref tous ces hommes qui ont affronté l'espace et le monde, se don-

nent le change, se bercent d'illusions. Ils mettent leur énergie, leur soif d'espace, au service d'une cause, d'un travail, dont ils sentent au fond d'eux-mêmes qu'il est déshonorant : priver des êtres vivants, même s'il ne s'agit que d'animaux, de leur espace, *donc de leur énergie. C'est pourquoi* ils sont si prompts, par mauvaise conscience, à céder à la nature, à lui accorder un amour qui va contre leur nature d'homme. Seul Pockets est capable de s'émerveiller d'une capture d'animaux, jusqu'à en pleurer *comme une* femmelette, parce qu'il croit qu'elle fait de lui un homme, ce qui le condamne encore plus irrémédiablement. Mais jamais, au grand jamais, les autres ne se vanteront une seule fois de leur prise. C'est à peine si l'Indien, par ailleurs grand coureur de filles, viendra contempler le rhinocéros terrassé, pour exorciser le mauvais œil.

C'est peut-être *parce qu'il ressent ce malaise* plus profondément que les autres, que Sean se réfugie dans son splendide isolement et cherche, par tous les moyens, à colmater l'invasion de la nature. C'est une lutte contre lui-même, d'autant plus forte qu'il est le plus attaché à ce coin d'Afrique (sa première femme l'avait quitté, parce qu'elle avait la nature en horreur), qu'il lui faut mener. Il est le centre d'énergie du groupe, le noyau de l'atome autour duquel gravitent tous les autres. Mais c'est un noyau prêt à se fissurer. Il s'éprend de Dallas, parce qu'elle incarne son inclination pour la nature, et plus profondément encore son aspiration au repos, c'est-à-dire son rêve — rêve impossible qui le perdra — d'une réconciliation, par l'amour, de l'homme, de l'espace et du monde. Par là, il se livre au temps, un temps débarrassé de *toute énergie statique,* qui s'écoule sans heurt, sans conflit ni tension, en une sorte de bonne harmonie naturelle et édenique. Ce péché contre ce qu'il est physiquement, un noyau, ne peut aboutir qu'à sa proche désintégration. *Tous ceux qui l'entourent — électrons* ou protons, peu importe — qui lui donnaient et tiraient de lui l'énergie, vont se disperser. Les uns, comme nos deux jeunes héros virils, pour retrouver leur fonction énergétique d'homme conquérant de l'espace, les autres pour se dégrader un peu plus. Noyau ayant perdu à jamais son énergie, matière humaine désormais abandonnée à la masse, Sean s'est suicidé. « Hatari », danger, ou la fin physique, donc, pour Hawks, spirituelle et morale de l'homme.

Mais aussi la fin d'une entreprise qui ressemble à s'y méprendre à un tournage de film (avec sa vie d'équipe, son plan de travail improvisé chaque soir, ses détentes et ses efforts), et peut-être celle d'un cinéaste. Il y a ici un ton de confidence proprement inhabituel à Hawks. *Hatari* est un documentaire sur ce que fut sa vie, donc sa profession de metteur en scène. Il nous y livre le secret de son esthétique et de sa morale, cette volonté de serrer au plus près la réalité, véritable exploit sportif, pour mieux l'attraper au lasso de sa caméra. Et il nous révèle le portrait d'un homme de cœur qu'une attitude hautaine *cherchait à dissimuler* et qui cache, sous un humour amusé, distant et parfois féroce, une secrète tendresse pour l'étrange faune humaine qui l'entoure. Au déclin d'une vie bien remplie, Hawks cède au souvenir, au charme de son existence *professionnelle, à son amour* toujours combattu de la femme, à l'enthousiasme et la beauté de la jeunesse. Reniement de toute son œuvre ? Plus simplement, leçon de sagesse d'un grand classique qui a toujours affronté le monde en face et qui sait, pour avoir constamment lutté contre lui, que le propre de l'homme, sa grandeur et sa faiblesse, est cet attachement à l'ordre des choses qu'il se doit pourtant de régir sans amour. La nostalgie perce sous la gaîté franche et cordiale, une certaine amertume sous la simplicité de la maîtrise, un désenchantement sous l'émerveillement jamais aussi intense de la vie. Le pessimisme répond à l'optimisme et inversement. — J. Dt.

Nous remercions la CINÉMATHÈQUE DU MUSÉE D'ART MODERNE DE NEW YORK, la CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE et notre confrère londonien MOVIE, qui ont bien voulu nous prêter leurs documents et nous autoriser à reproduire leurs travaux.

La filmographie proprement dite a été établie par DOMINIQUE RABOURDIN.

Les propos de Hawks ont été recueillis par PETER BOGDANOVICH.

Les notices critiques ont été rédigées par CLAUDE BEYLIE, JEAN-LOUIS COMOLLI, JEAN DOUCHET, JEAN-ANDRÉ FIESCHI, CLAUDE DE GIVRAY, ANDRÉ S. LABARTHE, LOUIS MARCORELLES, LUC MOULLET, ERIC ROHMER et BERTRAND TAVERNIER.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chef-d'œuvre

TITRE DES FILMS ↓ LES DIX →	Henri Agel	Jean de Baroncelli	Jean-Louis Bory	Bernard Dort	Jean Douchet	André S. Labarthe	Pierre Marcabru	Claude Mauriac	Jacques Rivette	Georges Sadoul
Miracle en Alabama (A. Penn)	★★★	★	★	★★	★★	★★★★	★	●	★★★★	
Un cœur gros comme ça (F. Reichenbach)	★	★★★	★★★	★★	★	●	★★★	★★★★	●	
Billy Budd (P. Ustinov)	★	★	★	★	★★	★		★★	★	
Ciel pur (G. Tchoukraï)	●	★★	●	★★★	★	★	★	★		★★★
La Conquête de l'Ouest (J. Ford, H. Hathaway, G. Marshall)	●	★	★					★★	★★	★
L'Œil du Monocle (G. Lautner)	●	★			★	★★	★★	●	★	
L'Empire de la nuit (P. Grimblat)	●	★	●	★		★	★	★★	★	
Lolita (S. Kubrick)	●		●	★★	★			●	★★★	●
Les Dimanches de Ville-d'Avray (S. Bourguignon)	★★★	★★	●	●	●	●	●	★	●	★★
Le Fascinant Capitaine Clegg (P. Graham Scott)	★		★				●			
Comment réussir en amour (M. Boisrond)			★			●	★			
Quand les arbres étaient grands (L. Koulidjanov)	●				★	●	★			★
Sodome et Gomorrhe (R. Aldrich, S. Leone)	●		★			★			★	●
Un Crime dans la tête (J. Frankenheimer)	●		●	●	★	●	★	★	★	●
Sept heures avant la frontière (A. Asquith)			●				●	●	★	
A fleur de peau (C. Bernard-Aubert)	●			●			●			
Garçonnière pour quatre (M. Gordon)			●				●		●	

LES FILMS



Svetlana Igoun et Nikolai Vingranovski dans *Les Années de feu* de Youlia Solntseva.

L'immortalité de l'âme

POVEST PLAMENNIKH LET (LES ANNEES DE FEU), film soviétique en Sovcolor et scope 65 mm de YOULIA SOLNTSEVA et ALEXANDRE DOVJENKO. *Scénario :* Alexandre Dovjenko. *Images :* Fiodor Provorov et Alexei Temerine. *Musique :* Gavriil Popov. *Décors :* Alexandre Borissov. *Interprétation :* Nikolaï Vingranovski, Svetlana Igoun, Boris Andreiev, Serguei Loukianov, Vassili Mercouriev, Zinaïda Kirienko. *Production :* Studios Mosfilm. 1960.

En 1961 à Cannes, le film obtint le Prix de la mise en scène, qui est généralement accordé, comme il se doit, au meilleur film de la compétition et représente un plus grand honneur que la Palme d'Or, qui récompense un ouvrage dont la mise en scène est inférieure, et le style académique.

Comme en 1962, l'un des deux meilleurs films du festival fut donc l'œuvre d'une femme, ce qui tendrait à montrer que, qualitativement, hommes et femmes sont devenus égaux au cinéma. Ajoutons que la médiocrité antérieure du cinéma féminin s'explique par la présence presque exclusive de maîtresses femmes, au tempérament mâle et dominateur, qui n'offraient au cinéma

que les défauts inhérents à leur caractère hybride. Aujourd'hui, le cinéma féminin est le fait de vraies femmes, épouses de metteurs en scène, qui apportent au cinéma l'originalité d'un point de vue réflétant leur condition et leur sensibilité naturelles. Autrefois, les réalisatrices l'étaient malgré leur condition de femme, aujourd'hui elles le sont à cause de leur condition, et elles réussissent là où les autres avaient échoué.

Mais Youlia Solntseva n'est pas l'unique metteuse en scène de *Povest Plamennikh Let,* qui serait, selon nos confrères, le deuxième film réalisé par Dovjenko après sa mort. Il y aura d'ailleurs un troisième film posthume, *Zatcharovannaia Desna* (La Desna magique) qui continuera le recul temporel amorcé avec le contemporain *Pœma o More* (1958) et *Povest* (1960), récit de la deuxième guerre mondiale : il se situe en effet entre 1920 et 1930.

Si, pour *Pœma,* tout était préparé d'avance par Dovjenko, il n'en est pas de même pour *Povest,* où il n'avait laissé à son épouse qu'un découpage incomplet. Qu'en toute honnêteté, il soit impossible de distinguer ces faux Dovjenko des vrais, sinon à l'avantage des faux, montre bien que, contrairement à la tradition malheureusement répandue par certains critiques jusques au sein de cette revue, le metteur en scène n'a pas à assister au tournage de son film, ni même à le surveiller, pour réussir un chef-d'œuvre qui reflète sa personnalité. On sait d'ailleurs que Preminger — pourtant un pur metteur en scène —, McCarey, Hitchcock, Hawks, Godard, Renoir, furent parfois, et parfois plus que parfois, absents de leur plateau pour leurs meilleurs films. Dovjenko, lui, apporte la seule preuve de l'immortalité de l'âme qu'un marxiste puisse tolérer : l'âme de l'artiste survit par ses proches, par ceux qui le connaissent le mieux, donc par sa femme en premier lieu.

Il s'agit, on le sait, de la Guerre 1941-1945, du point de vue d'un combattant russe, Ivan Orliouk, qui est aussi un héros, et qui, à la fin, épousera celle qui lui était promise et avec laquelle il rejoindra son pays natal, rendu à la paix. Encore ce résumé est-il bien peu fidèle au film. D'abord, parce que la réalisatrice, de son propre aveu, a coupé le film de plus d'une heure afin qu'il ne choque pas trop le public occidental, peu habitué à l'esprit russe et à l'esprit ukrainien en particulier. En plus, des coupes légères ont été effectuées depuis le Festival de Cannes, et le doublage ne respecte pas l'équilibre entre la poésie et la trivialité que Dovjenko, tel Hugo, avait toujours établi dans ses dialogues. D'autre part, l'œuvre est une suite de moments poétiques à travers lesquels s'insère une trame presque inutile et à peine discernable.

La poésie prend ici pour bases, non pas les œuvres précédentes de Dovjenko, mais celles du cinéma russe d'aujourd'hui. Nul doute, il y a là les tournoiements vertigineux, ou voulus tels, de *Quand passent les cigognes* et de *La Lettre inachevée,* les prises en hélicoptère de *Bornes en flammes,* les effets lyriques de Tchoukrai. La supériorité du couple Dovjenko réside dans leur volonté de ne pas couvrir la multiplicité de leurs artifices du masque peu trompeur de la vérité psychologique ou sociale ou de la réalité matérielle. Certes, les images, les bruits de la guerre n'ont jamais été aussi saisissants, aussi réalistes, tout au moins ils nous en donnent l'illusion, que dans cette bande qui révèle le meilleur emploi de la pellicule large. Mais l'excès même de cette réalité matérielle envahissante, ainsi que l'abstraction des actions, des dialogues, des mouvements, des rêves qui la continuent et l'amplifient à chaque séquence font rentrer l'œuvre dans l'univers du théâtre, du grand opéra, qui est celui de tout le cinéma russe, quoiqu'il s'en défende. L'esthétisme du *Povest Plamennikh Let,* au contraire de celui de *No Dekontchenoe Pismo* de Kalatozov, se signale par sa démesure, son naturel. Il est, malgré la multiplicité des intermédiaires techniques, expression naturelle, et non effort calculé. *Povest Plamennikh Let,* par sa sincérité dans l'artifice, justifie le principe en soi peu justifiable du cinéma russe d'aujourd'hui, porté vers la performance technique et non vers l'homme. Le film et son contenu, beaucoup plus académique que celui de *Poema o More,* premier essai de poésie dialectique, contradiction qui le vouait à l'échec, ne doivent donc pas être pris à la lettre, comme l'ont fait certains critiques qui l'ont détruit ainsi sans difficulté aucune, car la structure formelle du film fait qu'il n'y a même plus de lettre ni de contenu.

Luc MOULLET.

Les paradoxes de la fidélité

THERESE DESQUEYROUX, film français de GEORGES FRANJU. *Scénario :* F. Mauriac, C. Mauriac et G. Franju, d'après le roman de François Mauriac. *Images :* Christian Matras. *Musique :* Maurice Jarre. *Décors :* J. Chalvet. *Interprétation :* Emmanuèle Riva, Philippe Noiret, Edith Scob, Sami Frey, Jeanne Perez, Jacques Monod, Renée Devillers, Richard Saint-Bris, Lucien Nat, Hélène Dieudonné. *Production :* Filmel, 1962. *Distribution :* Fox.

Encore une (adaptation d'œuvre littéraire à l'écran) ! Mais assez différente de ses aînées, il me semble, pour légitimer une mise au point. Par laquelle je ne prétends certes pas épuiser ce pont-aux-ânes de la critique, ni en renouveler tellement les données initiales : celles-ci ne se trouvant pas ici fondamentalement bouleversées ; il est clair que Franju a joué le jeu jusqu'au bout, « au risque de se perdre ». Toute la question est de savoir s'il s'est perdu. Je crois que non, mais que tout à l'inverse il s'est retrouvé, en dépit ou peut-être à cause de l'hypothèque Mauriac. Voyons cela d'un peu plus près.

Maupassant vu et amélioré par Renoir ou Ophuls, c'est génial, tout le monde est bien d'accord. Deux tempéraments se rejoignent et se magnifient réciproquement. De même, Shakespeare vu par Welles, ou encore (à un degré moindre toutefois) Bernanos traduit par Bresson. Bazin peut justement parler, à ce niveau de « *réfraction d'une œuvre dans l'esprit d'un autre créateur* ». Il n'en va pas de même dans le cas Greene-Mankiewicz, par exemple, ou Pavese-Antonioni : ici, je dirais qu'il y a plutôt transfiguration par raréfaction, tout se passant comme si le cinéaste avait extrait la substance de l'œuvre et jeté le reste, telle une peau grossière dont il n'a cure. Il y faut encore une manière de génie, sans doute, mais à l'extrême rigueur, un bon petit talent moyen suffit : la preuve Stendhal-Clavel (ou, à la Télévision, Gobineau-Curtis). Qu'on soit ou non d'accord avec les intentions de ces derniers, puis leur réalisation (laquelle, au fond, tend à passer au second plan), force *nous* est de reconnaître que leurs « hautes trahisons » valent bien, sur le plan strict du passage d'un art à l'autre, la haute fidélité des premiers.

L'habileté suprême de Franju est d'avoir joué, successivement et parfois simultanément, sur les deux tableaux. Dans un premier temps, en effet, il respecte — scrupuleusement — son modèle. Ainsi, ces retours en arrière prévus dans le roman, qu'il se borne à moderniser, de carriole ou de train en automobile filant dans la nuit. En incluant la voix *off*, indispensable adjuvant du cinéma littéraire « à la française », depuis *Le Silence de la Mer*. Mauriac est ravi. Il s'estime, rétrospectivement, fort bon scénariste. Et il a raison. Franju de son côté est inattaquable. Quand un insert sur la main fébrile de Riva correspond à cette ligne du texte : « *Elle ferma les yeux, et ses doigts jaunes faisaient encore le mouvement accoutumé autour d'une cigarette* », je dis que l'image est non seulement fidèle à la lettre et à l'esprit du texte, mais infiniment plus saisissante, car elle fascine là où la lecture suggérait pesamment.

Deuxième temps : Franju creuse l'ambiance et les personnages mauriaciens, les explore de fond en comble, va jusqu'à déterrer ce qui s'y trouvait enfoui, l'amenant au jour à la surprise approbatrice du maître. Il va exhumer, par exemple, un poème de jeunesse éclairant d'un jour tout neuf les relations de Thérèse et d'Anne de la Trave (c'est, on s'en souvient, le poème *Orages* dans « Les deux fleuves »). Le film dès lors se présente, mieux qu'une transcription fidèle du roman, comme une exégèse en profondeur ! C'est du Mauriac au carré. La psychologie introspective, assez épidermique après tout, sur laquelle s'appuyait l'écrivain, devient psychanalyse. Les rapports Anne-Thérèse expliquent et enrichissent les rapports Thérèse-Bernard. Une *complicité* nouvelle s'instaure, qui est tout bénéfice pour le romancier, le cinéaste, leurs personnages et le spectateur.

Troisième temps : sans que l'adapté

y prenne garde, tout à l'émerveillement de voir ses hantises les plus chères (et les plus intraduisibles sur le papier) prendre corps, ses personnages s'incarner dans toute leur complexité, et le septième art enfin lui rendre justice, l'adaptateur greffe insidieusement ses obsessions personnelles, comme des rameaux annexes, et point trop parasites, sur le tronc initial. Il ne saccage pas ce dernier pour s'installer à ses lieu et place, du moins pas tout de suite, il confond plutôt son règne au sien. Ce qui tend à prouver que la conjonction Mauriac-Franju n'était pas si impensable qu'il y paraissait tout d'abord. Du même coup l'on dirait que Mauriac se prolonge en Franju, un peu si l'on veut comme Pavese en Antonioni, quoique dans une direction sensiblement plus indépendante, ce qui va de soi. Mauriac le catholique est du reste, on l'a maintes fois remarqué, un luciférien rentré. Franju, inversement, n'est diabolique qu'en apparence, et refoule, comme Bunuel, une tendresse et une générosité de petit ange. Alors se produit, dans *Thérèse Desqueyroux,* une sorte de permutation, comme dans un jeu où les partenaires, d'un commun accord, échangeraient leurs pièces. De même que Franju, docile, s'est mauriacisé, de même à présent Mauriac, par esprit de réciprocité, laisse ses démons franjuesques déferler. « *Ayez pitié des fous et des folles* », écrivait ce dernier, citant d'ailleurs Baudelaire — qui pourrait bien être leur inspirateur commun. Franju ne lui demande que de le laisser allez jusqu'à l'extrémité (ô combien scandaleuse, ce qui ne saurait lui déplaire) de cette idée révolutionnaire : que cette pitié se change en exaltation, lui suggère-t-il à peu près. Car l'amour, n'est-ce pas, est une vertu plus chrétienne encore que la pitié. Comment résister à pareille injonction ? Mauriac, séduit, donne carte blanche. Sa Thérèse devient bel et bien alors la « Sainte Locuste » dont il n'avait fait qu'évoquer naguère, en un raccourci audacieux, la figure maudite. Ainsi François Mauriac (grâces soient rendues au fils qui a favorisé cette conversion à rebours) se retrouve annexé dans le clan des impies : c'est bien son tour.

Quatrième et dernier temps : Franju, vainqueur, règne seul et peut, ayant fait place nette, nous imposer sa vision propre du monde et des êtres, son style, sa morale. Pourquoi ces détours, demandera-t-on alors ? Parce qu'une certaine contrainte, en ce qui le concerne tout particulièrement, n'est pas tellement contre-indiquée. C'est même le tremplin nécessaire qui lui manquait. Le paysage landais par exemple, ces dunes désolées sur lesquelles panoramique amoureusement la caméra, cette « forêt vivante » que le vent fait palpiter comme une chevelure, « *cette immense et uniforme surface de gel où toutes les âmes sont prises* » et que seule une obstinée et pure jeune femme parvient à faire craqueler, enfin la haute note blanche des adolescentes à bicyclette, à qui donc imputer toutes ces richesses, même s'il est allé les chercher ailleurs qu'en lui-même, sinon à l'auteur (retrouvé) de *Première nuit* et de *La Tête contre les murs ?* Je ne les ai, pour ma part, jamais senties si éclatantes. Comme disait à peu près Jean-Louis Bory, l'œil de Franju s'est — peu à peu — substitué à la « dent » de Mauriac, mais au lieu du visage hybride qui était à craindre, c'est une face nette et rayonnante qui en découle : la « *petite figure blanche et sans lèvres* » que le romancier, empêtré dans la phraséologie naturaliste, n'avait fait finalement qu'entrevoir. La Thérèse de Franju, et le contexte dans lequel elle s'inscrit (chambre, nature ou ville), deviennent ainsi l'image la plus fidèle possible d'une réalité que l'écrivain, ne disposant que de moyens insuffisants, avait plus ou moins trahie. Franju rend en somme à Thérèse ses droits. Non content de la faire sienne, il la réhabilite. Au lieu de la confession banale qu'on redoutait, et qui n'eût été qu'un rabâchage, c'est un plaidoyer qu'il nous propose. Le final à cet égard n'est pas une simple clause de style, et l'ambiguïté du roman se trouve (par bonheur) désamorcée : Thérèse est vraiment *libre.*

Claude BEYLIE.

L'abondance des matières nous contraint à reporter au mois suivant les critiques de *Coups de feu dans la Sierra, Doux oiseau de jeunesse, Miracle en Alabama.*

FILMS SORTIS A PARIS
DU 14 NOVEMBRE AU 11 DÉCEMBRE 1962

9 FILMS AMERICAINS

Back to God's Country (*Le Justicier impitoyable*), film en couleurs de Joseph Pevney, avec Rock Hudson, Marcia Henderson, Steve Cochran. — Un chien sauve son maître dans le Grand Nord. Pevney est plus gentil et moins roublard que Disney. Il a aussi moins d'argent : *toiles peintes* (en blanc).

Billy Budd (*Billy Budd*). — Voir note dans notre prochain numéro.

Boys Night Out (*Garçonnière pour quatre*), film en Scope et en couleurs de Michael Gordon, avec Kim Novak, James Garner, Tony Randall. — Etait-il possible de faire quelque chose de plus hypocrite et de plus ennuyeux qu'*Un soupçon de vison* ? Oui.

Guns of Darkness (*Sept heures avant la frontière*), film d'Anthony Asquith, avec Leslie Caron, David Niven, David Opatoshu, James Robertson Justice. — Sous une forme anglaise, le film sur l' « engagement », tel que le concevaient il y a quinze ans les épigones de l'existentialisme. Mais il y a l'admirable Leslie qui donne de l'existence à tout ce qu'elle fait et dont la seule présence révèle l'inexistence du cadre où on voudrait l'enfermer.

How the West Was Won (*La Conquête de l'Ouest*). — Voir note dans notre prochain numéro.

Lolita. — Voir note dans notre prochain numéro.

The Manchurian Candidate (*Une crime dans la tête*), film de John Frankenheimer, avec Frank Sinatra, Laurence Harvey, Janet Leigh, Angela Lansbury. — Nouvelle énormité de Frankenheimer. Est-ce réussi ou non ? La question, à la limite, n'a plus de sens, tout l'intérêt du film résidant dans le fait qu'il tient jusqu'au bout une invraisemblable gageure dont on se dit à chaque instant que l'auteur n'osera pas la tenir. Il a fallu, pour y arriver, défier les lois les plus élémentaires de la politique et de la psychologie et déboucher dans un climat de science-fiction, lui-même dépourvu de cohérence interne. On aligne les morceaux de bravoure (l'étonnant dialogue dans le train), on échappe à l'absurde en renchérissant sur l'absurde. A noter, pour comble, une probable influence de *Marienbad*.

The Miracle Worker (*Miracle en Alabama*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

South Sea Woman (*Les Bagarreurs du Pacifique*), film d'Arthur Lubin, avec Burt Lancaster, Virginia Mayo, Chuck Connors. — Un beau sujet : l'apologie de l'imbécile, que Lubin désamorce. La gratuité des péripéties est parfois amusante. Les acteurs sont aussi mal employés que possible, même Lancaster.

6 FILMS FRANÇAIS

A fleur de peau, film de Claude Bernard-Aubert, avec Jean-Roger Caussimon, Henri-Jacques Huet, Françoise Giret, Zita Perzel. — Sujet apolitique dans lequel Bernard-Aubert n'est pas capable de donner la mesure qui est la sienne (cf. dictionnaire).

Comment réussir en amour, film de Michel Boisrond, avec Dany Saval, Jean Poiret, Jacqueline Maillan, Michel Serrault. — Wademant, contrairement à ce que l'on a pu craindre, n'est pas complètement perdue : elle sait travailler une situation. Poiret serait sublime s'il jouait du Guitry. Réalisé par un autre que Boisrond, le film aurait pu être au moins joli.

Les Dimanches de Ville-d'Avray, film en Scope de Serge Bourguignon, avec Hardy Krüger, Nicole Courcel, Daniel Ivernel, Patricia Gozzi. — Un petit faiseur sans envergure dégrade une belle idée de départ (pour complément d'information, voir notice de notre dictionnaire).

L'Empire de la nuit, film de Pierre Grimblat, avec Eddie Constantine, Elga Andersen, Geneviève Grad, Jean Le Poulain, Claude Cerval, Guy Bedos, Michel de Ré. — Grimblat échoue où réussit Lautner : il entasse les idées, bonnes ou mauvaises, sans en développer aucune. Cela lui vaut du moins, ne serait-ce que par défaut, d'échapper à la complaisance. Déplorons les accidents financiers qui ont empêché ce film de devenir le « musical » (avec Scope et couleurs) qu'il ambitionnait d'être. Saluons l'apparition dans le cinéma français de trop courts moments de danse, bien chorégraphiés par Dirk Sanders.

L'Œil du monocle, film de Georges Lautner, avec Paul Meurisse, Maurice Biraud, Gala Germani, Elga Andersen. — Revenant à un genre et un style qui lui conviennent mieux, Lautner a énormément développé et travaillé le ton, les types et les tics qui ont fait le succès du précédent *Monocle*. La réussite est certaine : Lautner aligne une série de morceaux de bravoure dont le moindre, si on l'eût trouvé dans un policier français d'il y a dix ans, eût

fait crier au génie; mais elle est aussi inquiétante : on sent pointer la complaisance, on se demande si Lautner ne va pas s'installer confortablement dans son filon pour l'exploiter jusqu'à usure complète.

Un cœur gros comme ça, film de François Reichenbach, avec Abdoulaye Faye. — Sans doute le « cinéma-vérité » devait-il être tôt ou tard exploité par un petit fûté en quête d'un bon truc. Au moins pouvait-on espérer que, fût-ce au sein d'une telle entreprise, la caméra nous livrerait quelques involontaires beautés. On cherche en vain, dans le fourre-tout Reichenbach, ce qui pourrait un tant soit peu racheter la puérilité des intentions et la laideur du résultat.

6 FILMS ITALIENS

Duello nella sila (*Seul contre sept*), film en Scope et en couleurs de Umberto Lenzi, avec Fernando Lamas, Liana Orfei, Armand Mestral, Lisa Gastoni. — Sept hommes, très abattus, languissamment poursuivis par le frère de leur victime.

Il était trois flibustiers, film en couleurs de Steno, avec Anna Maria Pierangeli, Chaning Pollock, Philippe Clay, Aldo Ray. — Comédie de caserne transposée chez les pirates.

Le Mercenaire, film en Scope et en couleurs d'Etienne Périer, avec Stewart Granger, Sylva Koscina, Christine Kaufmann. — On ne saurait mieux dire que la publicité : « Film d'Etienne Périer, mis en scène par Baccio Bandini ».

Sodoma e Gomorra (*Sodome et Gomorrhe*), film en couleurs de Robert Aldrich et Sergio Leone, avec Stewart Granger, Pier Angeli, Stanley Baker, Anouk Aimée, Rossana Podesta. — Des Hébreux emmerdeurs conduisent à leur perte deux villes où l'on s'amusait fort chastement. Une certaine vivacité dans les gestes et le montage trahit parfois la patte d'Aldrich. Les couleurs sont très laides. Rossana Podesta et Anouk Aimée, très belles.

Solimano il conquistatore (*Soliman le Magnifique*), film en Scope et en couleurs de Mario Tota, avec Edmund Purdom, Georgia Moll, Alberto Farnese, Luciano Marin. — Sorte de remake d'*Alamo*, transposé dans l'affrontement Turcs-Hongrois du XVIe siècle. Sinistre.

Ultimatum alla vita (*Aux mains des S.S.*), film de Renato Polselli avec Franca Bettoja, Fabrizio Capucci, Andrea Cecchi, Antonio de Teffe. — Aucun S.S. dans ce film, parfois curieux (quelques trouvailles baroques et un peu de l'esprit du sérial) et dont l'auteur doit être un sympathique déséquilibré

4 FILMS SOVIETIQUES

Contre vents et marées, film de Stanislas Rostotski, avec Larissa Loujina, Viatcheslav Tikhonov, Leonide Bikov, Clara Loutchko. — Mélodrame soviétique. Quelques combats rompent la monotonie.

Quand les arbres étaient grands, film de Lev Koulidjanov, avec Youri Nikouline, Inna Goulaya. — Un autre, mais sans combats. L'auteur se rattrape en accumulant les mouvements de grue.

Tchistoe Nebo (*Ciel pur*), film de Grigori Tchoukraï, avec Alexis Astakhov, Evgueni Ourbanski, Sacha Lvova, Nina Drobycheva. — Un autre, plus ambitieux, plus démagogique. Inutile de travailler à la déstalinisation, si c'est pour aboutir au culte de l'impersonnalité.

Volga... Volga, film en couleurs et en Kinopanorama de Iakov Seguel. — Ce premier film de fiction en Kino ne vaut pas son équivalent américain en Ciné. Mais les charmes du Rama font passer bien des choses.

1 FILM ALLEMAND

Heisser Hasen Hong-Kong (*Espionnage à Hong-Kong*), film de Jurgen Roland, avec Marianne Koch, Klausjürgen Wussow, Dominique Boschero, Brad Harris. — Les cinéastes allemands adorent l'espionnage. Mais, en allant chercher si loin ce qu'ils ont si près, ils se privent de beaucoup d'idées.

1 FILM ANGLAIS

Night Creatures (*Le Fascinant Capitaine Clegg*), film de Peter Graham Scott, avec Peter Cushing, Yvonne Romain, Patrick Allen, Oliver Reed. — Au départ : un bon sujet, dans le ton du romantisme anglais d'aventures (XVIIIe siècle), et un curieux personnage, mais les landes pitoyables suffisent à donner le ton de cette nouvelle postérité de *Moonfleet*. Le réalisateur essaie de se rattraper par une réalisation en coup de poing (non américain, hélas !).

1 FILM MEXICAIN

Trois mousquetaires... et demi, film de Gilberto Martinez Solares, avec Tin Tan, Rosita Arenas, Martha Valdes. — Après avoir fait l'effort d'imagination qui consistait à inventer un cinquième mousquetaire, les scénaristes ont dû se reposer.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

•

•

Prix du numéro : 3 F (Etranger : 0,25 F de port)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 F**	**France, Union Française**	**33 F**
Etranger	**20 F**	**Etranger**	**38 F**

Etudiants et Ciné-Club : 28 F (France) et 32 F (Etranger).

•

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA,**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

•

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques *Doniol-Valcroze*
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 4e trimestre 1962.